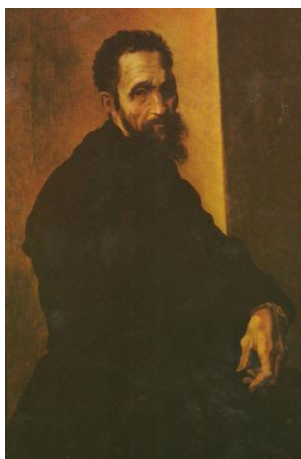


SEMINARIO -TALLER INVESTIGACION Y DESARROLLO EN LA FARQ.

ABRIL 2013

LA INVESTIGACIÓN EN LA ARQUITECTURA

TOMO I



Dr. Norbert-Bertrand Barbe

Coordinador de la Estructura de Postgrado

Facultad de Arquitectura

UNI-Managua



*... + calidad + pertinencia
+ compromiso social!*

ÍNDICE DEL VOLUMEN

1. Introducción	5
2. Espacio	11
3. Casa	21
4. Columna	46
5. Escuela Pública	52
6. <i>La Sagrada Familia</i>	56
7. Tatlin	66
8. Adolf Loos	75
9. Min Pei	88
10. Brasilia	94
11. Los " <i>no lugares</i> "	102
12. Los lugares	125
13. Arquitectura nicaragüense	149
14. Managua	155
15. Sistema vial y peatonalidad en Managua	160
16. Nueva Catedral	165
17. Publicidad	173
18. La arquitectura no debe ser funcional	182
19. La arquitectura más allá de lo arquitectónico	
20. Arquitectura y Lujo	186
21. La arquitectura como metáfora musical	199
22. Arquitectura y Función	204
23. La arquitectura nicaragüense y lo simbólico	216
24. Desaprovechamiento de una ciudad destruida como poder de construir y experimentar	220

Introducción

a. El contexto administrativo de "*gestión*" y producción "*del conocimiento*"

El conjunto de los textos presentados a continuación ha sido realizado en el período 2011-2013 desde la Estructura de Postgrado de la Facultad de Arquitectura de la UNI central como si ésta fuera una Unidad de Docencia e Investigación (o UDI), tal como se define el concepto en el Plan de Investigación 2012-2030 de nuestra Facultad, elaborado a partir del modelo, único en su género, del CNRS francés, estructura ministerial de Investigación conformada como una red de Centros ubicados (y definidos desde) los distintos Departamentos y Facultades de las distintas Universidades del país, cada uno de los cuáles, generado desde abajo, es de la responsabilidad de su creador, el correspondiente docente-investigador a cargo.

b. Los lineamientos investigativos y académicos de la propuesta de los textos a continuación

Por otra parte, dentro de la línea ya no administrativa, sino investigativa y académica, la propuesta de estos textos (siendo todos accesibles desde el sitio de Postgrado: <http://postgrado-farq.blogspot.com/>), de los cuáles (artículos referenciados aquí bajo los números 3, 5-8, 11-15) una parte (en particular sobre arquitectura nicaragüense), escrita con anterioridad (2005-2008), fueron publicados en la columna *Cultura Logia del Nuevo Amanecer Cultural* de *El Nuevo Diario*, es la intención de racionalizar nuestro material desde

sus distintas perspectivas y ámbitos. Claro está, en el caso nuestro, se hizo dentro de los límites teóricos y metodológicos de la Teoría de la Arquitectura y el Urbanismo, su Historia y las cuestiones, que atañen en concreto a la Historia del Arte de la Arquitectura, del Diseño y sus Tipologías.

Así los textos (que, sin embargo, para que se pueda ver la progresión formal y de orientación de las investigaciones, dejamos en el orden histórico de su creación, por ende de afinidad temática) se dividen en tres grandes bloques:

Uno (artículos 2-5, 11-12, 18-22, 24) de teorización sobre qué son la Arquitectura, sus motivos y sus extensiones (a nivel tanto intrínseco, como es el caso de los jardines, como extrínseco, como es el Urbanismo);

Un segundo (artículos 6-10) de Historia General de la Arquitectura y el Urbanismo;

Un tercero (artículos 13-17, 23, 25) sobre problemas de Teoría e Historia de la Arquitectura Nicaragüenses.

Cada texto parte de dos perspectivas: un problema (u objeto) concreto (aún cuando se trata de un concepto, como en el caso de "*Casa*" o "*Columna*"), y el abordaje de obras concretas.

De hecho, una base metodológica de cualquier propuesta investigativa es el intento de acercamiento, por más teórico que sea, a un objeto en concreto, es decir, particular.

c. Los planteamientos ideológicos que sustentan la orientación y metodología investigativas y académicas de los textos a continuación

La ideología de realización de estos textos, en su carácter cultural (de ahí su parución en la mencionada columna, cuyo título era un homenaje a la línea del filósofo argentino Arturo Andrés Roig) y de conceptualización o problematización (método, más generalmente, filosófico en su origen) de la disciplina arquitectónica, proviene de una preocupación central para nosotros: el hecho de cómo producir obra arquitectónica, y a la vez cómo preservarla (entendiéndose de que la propuesta de la oferta académica de cualquier Universidad en este sentido - idea consensual en buena parte de nuestros docentes - tiene que ver no tanto con la realización ingenierista del levantamiento estructural y constructivo, sino en la integración de este hecho u *acto arquitectónico* a sus previas componentes: de modelización *ideológica, cultural, y referencial*, es decir, concretamente, tipológica y analógica, así como a sus posteriores consecuencias: problemas sociales, sociológicos y psicológicos del vivir en los conjuntos urbanos, remitimos, por ejemplo, en este particular, a los numerosos textos y manifiestos de Hundertwasser, así como, anteriormente, de los CIAM, en particular para los años 1931 y 1933, los cuáles ya se volvieron clásicos).

Pero producir arquitectura (y no mera construcción, ésta distinguiéndose de la otra por su carácter puramente funcional y, en muchos casos, más aún en los siglos XX-XXI, efímero e involuntariamente anti-estético, es decir, no *feísta*, lo que es una propuesta honorable, sino, más simplemente, *feo*) y

conservarla (dado el, entonces, presupuesto de que las obras arquitectónicas, sea por integrarse a conjuntos estéticos que definen una época o un lugar, o bien por su rompamiento con las reglas establecidas, adquieren, desde su creación, y más aún, por el transcurso del tiempo, valores patrimoniales - caso de las obras de vanguardia, como el edificio de la escuela Bauhaus de 1925-1926 de Dessau por Gropius, o el pabellón vienés de la Secesión de 1897 por Olbricht -) implica plantearse ante ella, como lo estudia muy detenidamente Panofsky respecto de la primera página del libro de Vasari, ilustrado por él mismo. Si los padres de nuestra concepción moderna de la arquitectura: los renacentistas italianos (por oposición, en el caso de Alberti ante la arqueología romana, o, en cierto sentido, por asunción dialéctica, en el caso de Vasari ante el gótico según el análisis de Panofsky) nos enseñan que el primer paso para elaborar la arquitectura y su siguiente (aunque paralelo) paso: la propuesta urbanística (la mayoría de ellos fueron autores de Tratados, que dieron paso a las propuestas de *ciudades ideales* sobre las que vivimos, dialécticamente también, hasta el día de hoy) es el plantear la arquitectura como un problema, y más aún como un problema histórico, formal y teorizarlo: ¿no nos correspondería seguir sus pasos para aprender de ellos?

De hecho, la principal preocupación, origen de los textos sobre Teoría de la Arquitectura y sobre Arquitectura Nicaragüense, es el hecho que, recordando la metáfora de los cien táleros de Kant en *Crítica de la Razón Pura*, que explica que el valor de existencia de cien táleros reales no es mayor al de cien táleros ideados, por lo que la existencia, según el filósofo alemán, no agrega nada al objeto, nos parece que, al

contrario (ya que, por rebaja, le hace agrega una diferencia axiológica), la existencia, a veces, caso de la arquitectura nuestra, empeora la idea que uno de hace del objeto.

Concretamente, si enfrentamos la idea que, desde la academia, nos hacemos de lo que es, o debería ser la Arquitectura, lo que, en todos casos, tiene que ver con niveles de calidad, con la realidad externa, que podemos apreciar a diario, y que hace mella en todos los estudiantes, como ellos mismos lo reconocen, dejando abierta esta permanente pregunta-herida de qué es y si hay Arquitectura Nicaragüense (o, preguntándolo de otra manera, preguntándonos si hay edificios nuestros que han aparecido u merecerían aparecer en los libros internacionales de Historia de la Arquitectura, como sí los hay mexicanos o argentinos), enfrentando esta dualidad entre lo ideado por todos (*lo que deseamos* y creemos estar en capacidad de dar) y lo real (*lo que no se nos ofrece visualmente en nuestras ciudades*), tenemos que reconocer que, en nuestro ejercicio docente, estamos fallando en algo. Creemos que es en los niveles de complejización, desde lo más básico (creación de fondos documentarios amplios y accesibles) hasta lo más fundamental (creación de laboratorios técnicos: por ejemplo de estudios sísmicos, o bio-químicos para la restauración, y de laboratorios teóricos y artísticos: como en la Bauhaus, sobre color, forma, de fotografía, de artes aplicadas) y hasta lo más teórico (reflexión permanente sobre lo que es, histórica y metodológicamente la Arquitectura y su desarrollo implícito en ella: que es, a su vez, lo Urbano, en sus implicaciones, ya lo dijimos, respectivamente, y a veces conjuntamente, estéticas - es decir, también, matéricas -,

psicológicas, y sociológicas - es decir, también, económicas y políticas -, entre otras).

Esta dualidad es la que plantea, en muchos aspectos similares a los problemas en el Postgrado, la Autoevaluación de nuestra Facultad cuya rendición final de cuenta e informe fueron entregados en el 2012, y desde los cuáles se elaboró el Plan Estratégico de la Estructura de Postgrado de la FARQ 2012-2030.

d. La propuesta del presente conjunto

Dentro del marco del SEMINARIO-TALLER INVESTIGACION Y DESARROLLO EN LA FARQ. promovido por la Coordinación de Investigación de nuestra Facultad, se propone el siguiente conjunto, así como el del otro volumen, que es su contraparte, como un punto de partida:

a. Para el debate.

b. Para ver, desde trabajos concretos de investigación sobre temas ya realizados, cómo se presenta y desarrolla una preocupación investigativa, cuáles son sus metas concretas, sus límites (de espacio y de problemática), con el fin de, a partir de ahí, poder iniciar, más que desde una teoría investigativa no conocida por los docentes de nuestra Facultad, ardua y seca, desde la *experiencia* de una práctica real, una vez más, con sus logros, retos, planteamientos, límites y alcances.

Espacio

De la misma manera que, en Nicaragua, la obra de Patricia Belli ha sufrido una serie de mutaciones relacionadas con la aproximación al espacio y el desempeño de la obra dentro de éste, el arte contemporáneo contempló un proceso muy similar, reseñable en particular en la época de los 60. De los 90 a los 2000, Belli empezó con pinturas para pasar a objetos colgantes, y después a objetos desprendidos de la pared e instalaciones. Este proceso, que encontramos en muchos artistas, pero se evidencia remarcablemente en la obra de Belli, se dobla también del de la figuración a la abstracción en muchos artistas, citamos a Picasso.

De hecho, el fenómeno espacial, cantado por Alfonso Cortés, es un tema propio de la época contemporánea, en particular de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, momento de la aparición del principal arte del movimiento: el cinema. Las primeras obras que contemplan el espacio como un objeto en proceso de cambio temporal fueron: por un lado los impresionistas, que, con Monet, vieron en el principio de la serie el recurso más directo para plasmar las hipóstasis de los objetos reales; y por otra parte los fotógrafos Muybridge en Inglaterra y Marey en Francia, que utilizaron la descomposición del movimiento en poses descriptivas para comprender cómo un cuerpo se mueve en el espacio dentro de un tiempo dado.

De ahí Duchamp propuso su las distintas versiones de su *Desnudo bajando una escalera* (1912); los futuristas: en particular Boccioni en escultura (*Forma única de la continuidad en el Espacio*, 1913) y Balla en pintura

(*Dinamismo de un perro con correa*, 1912), condensaciones de movimientos en un solo objeto inmóvil; Moholy-Nagy con su *Modulador Espacio-Luz* (1922-1930) modificaciones del espacio según la luz, principio de origen obviamente impresionista; los cubistas en fin una aproximación a los distintos puntos de vista evolutivos del objeto en el espacio (desde sus varios puntos de vista) y el tiempo (del movimiento del artista alrededor del modelo).

Más o menos asumidos estos puntos de partida por la historia del arte, no se ha dado un análisis partiendo del concepto del espacio en cuanto a las obras de los años 60, lo que sin embargo hubiera favorecido una comprensión formal mejor de las producciones de este momento. Yves Klein es sin duda el artista paradigmático del recurso al vacío como elemento espacial, tanto en su exposición *Vide* (1958) en la galería parisina Iris Clert, como en sus repetidos *Saut(s) dans le vide* (1960) *La Symphonie Monoton Silence* (1947-1961). En *Le Manifeste de l'hôtel Chelsea* (1961) asocia los conceptos de arquitectura y urbanismo del aire con el de la “*inmensa pintura*” “*inmaterial*” a la que le faltaría “*toda noción de dimensión*”, obra según Klein del “*artista del futuro*”.

Ahora bien, si revisamos las obras de los contemporáneos de Klein, nos damos cuenta de la permanente interrogación en ellos acerca del espacio. El libro *El arte moderno - El arte hacia el 2000* de Giulio Carlo Argan y Achille Bonito Oliva (Madrid, Akal, 1992, pp. 6-16), a pesar de un título errado, proporciona una serie de obras que, por su proximidad en el libro, lo confirman informándonos de ello: *Total de la exposición(?)* de Kosuth presenta dos grandes

fotos del piso y la pared de la galería, puestas en dicha pared, y en las que se lee respectivamente: “*This is a list of surfaces with depth, erased and tramed*” y “*is this, which was here, and there is this which is here, there is a missing location and the presence of that*”. La foto *Shapolsky et al. Propiedades inmobiliarias en Mahattan* (oct. 1971) de Hans Haacke presenta la perspectiva de edificios encima del techo bajo, que rompe horizontalmente el primer plano, de la oficina de bienes raíces cerrada. *Concepto espacial* de Fontana es un papel de plata con líneas verticales pinchado y en el que se dibuja un oval. *Armario con espejo* (1962) de Tano Festa es un esmalte opaco sobre madera, de fondo negro con rayas rojas que representan divisiones de puertas y a la derecha un rectángulo pintado de blanco para asemejar un espejo en esta parte de la obra. *Casa Sixtina* (1966) de Mario Ceroli es una instalación de madera, presentando un espacio como cuarto en el que siluetas humanas se desprenden de las paredes y el techo.

Persiste en los 70 y 80 el mismo interés por enmarcar los espacios: *120 metros por segundo* (enero 1970) de Maurizio Mochetti es una luz proyectada en un espacio negro cuya línea irradiante es fotografiada. El *Pont-Neuf empaquetado* (1975) de Christo es lo que el mismo título indica. *El ocaso en la tacita* (1979) de Mario Merz es una instalación de una tela en la que está pintada una tasa de gran tamaño y que recibe por hilos colgantes lo que parece ser un hilo de luz pintado en su centro. *Planchas de aluminio* (1980) de Carl André ofrece una perspectiva de planchas de aluminio sobre fondo de láminas de madera. *In situ* (1980) de Buren presenta pintada parte de la pared, entre dos arcos, de un

espacio de exposición vacío. *Dibujos murales* (1981) de Sol Lewitt son dos formas geométricas simples de grande tamaño pintados en la pared: un cubo y una pirámide, con todos los lados visibles rayados, juego óptico en este caso de dimensionamiento en el espacio relacionado con los intentos del op art. Véase también el proceso de instalación de un pasillo (hacia 1970) por Bruce Nauman (en Daniel Marzona, *Arte conceptual*, Köln, Taschen, 2004, p. 23).

Ahora bien, las obras de Mochetti e Merz utilizan la luz como revelador del espacio en su movimiento temporal. Las de Haacke, Festa, Fontana, Ceroli, André, Buren y Lewitt presentan la tridimensionalidad del espacio, en forma de juego perspectivo con la falsa perspectiva renacentista bidimensional en los casos de Festa, Ceroli, Buren, Lewitt y Fontana, quien, este último, trabaja esta relación desgarrando el espacio bidimensional al que da profundidad real, ahí todavía como objeto colgante, mientras en Ceroli el objeto no se adentra al espacio del cuadro (por llagas abiertas internas del cuadro), sino, como en el barroco y el palacio Farnesio, por extracción hacia fuera de los personajes saliendo como sombras de su bidimensionalidad primitiva. En Haacke la perspectiva es, conforme el proceso renacentista, basado en los planes arquitectónicos y su relación entre sí con punto de fuga único. Con mismo propósito, el encubrimiento de lo arquitectónico en Christo provoca, a la inversa, su bidimensionalización. Por su parte, como en *Tres sillas*, Kosuth nos plantea en *Total de la exposición* la dialéctica entre el soporte bidimensional de la figuración y la figura revelada como concepto inmanente (lo inmaterial de Klein) aquí por su ausencia.



Marcel Duchamp, *Desnudo bajando una escalera*, 1912



Umberto Boccioni, *Forma única de la continuidad en el Espacio*, 1913



Giacommo Balla, *Dinamismo de un perro con correa*, 1912



László Moholy-Nagy, *Modulador Espacio-Luz*, 1922-1930



Yves Klein, *Saut dans le vide*, 1960



Joseph Kosuth, *Passagen Werke*, 1992



Joseph Kosuth, *Ni Apparence Ni Illusion*, Louvre, 2009-2010

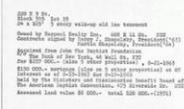
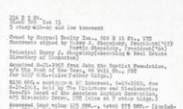
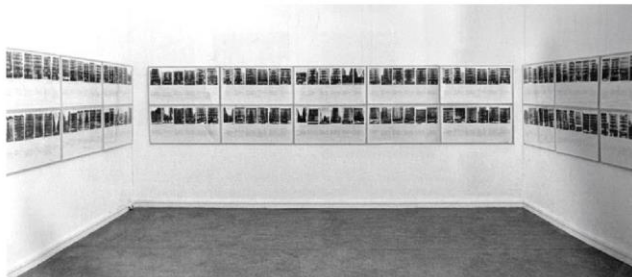


Lucio Fontana, *Concepto Espacial*, 1951-1966 (serie)

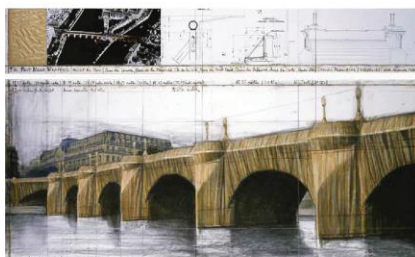
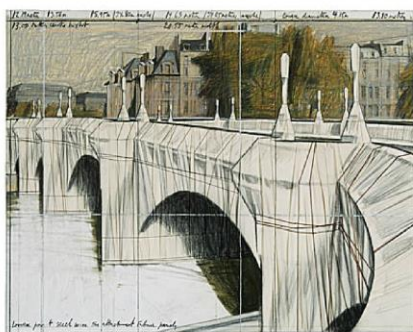
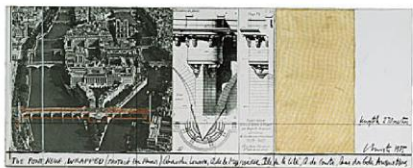


Mario Ceroli, *Casa Sixtina*, 1966

Lámina 1



Hans Haacke, *Shapolsky et al.*
Manhattan Real Estate Holdings,
a Real Time Social System, 1971



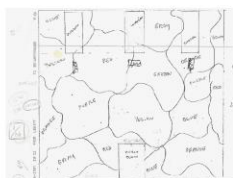
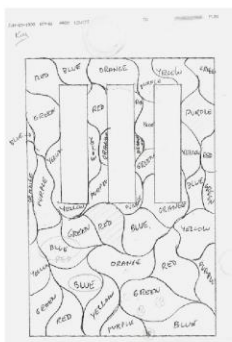
Christo, Pont-Neuf empaqueté,
1975



Sol LeWitt, *Wall Drawing*



Sol LeWitt, *colorful sculptures on the roof at the Metropolitan Museum of Art, New York, 2005*



Sol LeWitt, *Entrada de la estación de metro "59th Street-Columbus Circle" Nueva York, titulado: "Whirls and Twirls", y bocetos para la obra*



Tano Festa, de izquierda a derecha: dos obras de la serie *Miguelangelo*; *Le Stance del Vaticano*; y *Armadio cieco*



Maurizio Mochetti, de izquierda a derecha y de arriba abajo: *Maxxi - Scendendo in modo sbilenco le scale*; *Rette di luce*; *Curva si diventa*, 1988; *Un'asse retta*



Carl André, de izquierda a derecha: *Aluminium Steel Plain*, 1969; *Aluminium Cube Square*, 2008



Daniel Buren, de izquierda a derecha y de arriba abajo:
Affichage sauvage, travail in situ,
 París, abril 1968; *Photo-souvenir*
Watch the doors please, travail in situ,
 Art Institute of Chicago, Chicago, octubre 1980-marzo 1982;
Modern Art Oxford "2 layers, colours fixed and mobile, travail in situ, 2006

Mario Merz, *Il tramonto nella tazzina* (*Atardecer sobre la tacita*), 1979

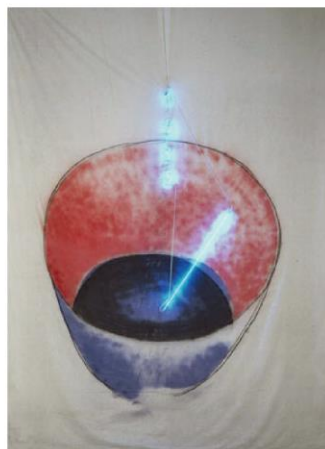


Lámina 6

Casa

La casa es el ámbito familiar, el símbolo mínimo de su unidad (Freud, Bettelheim). En el cuento de "*Hanzel y Gretel*" presenta la doblez, protectora y castradora, de lo materno (Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*), la madre por ser portadora del niño siendo simbolizada tradicionalmente por la cueva, la casa en cuanto hogar, lo que provoca la representación antitética de la Virgen María como jardín cerrado, del *Himno Akathista* hasta la iconografía baja medieval.

Por ende, en cuanto lugar y seno materno, es adonde se quiere volver (*E.T.*, 1982, Stephen Spielberg; los moribundos en las películas de guerra; la evocación de la tierra propia vs. las maravillas ajenas - que rotamará Darío al escribir: "*Si la patria es pequeña uno grande la sueña*" -, según la definición del Amor a la Patria de los libros de emblemas, v. nuestro libro: *Le Cuirassier blessé, quittant le feu et l'apologie patriotique chez Théodore Géricault*, 2006). Lo revelan perfectamente los extraterrestres perdidos en la tierra, con su afán de volver a su planeta en las producciones cómicas hollywoodianas (*Coneheads*, 1983, Steve Barron; *My Favorite Martian*, 1999, Donald Petrie; *K-Pax*, 2001, Iain Softley; *Transformers*, 2007, Michael Bay; *Meet Dave*, 2008, Brian Robbins; *Aliens in the Attic*, 2009, John Schultz). Es, en este sentido, revelador el inicio de *E.T.* (1982, Steven Spielberg), donde el pequeño extraterrestre se pierde en la noche del bosque terrestre, llegando a descubrir en su recorrido, directamente prestado de

los cuentos (*Hansel y Gretel*, *Pulgarcito*), las luces de la ciudad.

En la arquitectura neolítica, al centro de la casa, debajo del pilar central, se enterreba a los muertos de la familia. Esta tradición se perpetuó, por lo menos del entierro alrededor de la casa, hasta las Grandes Pestes medievales (1347-1450), cuando, por razones de higiene, lo que, incidentemente, le ofreció mayor poder de la Iglesia, se impusieron el ritual de la última unción y el entierro en los cementerios (sobre los cambios en las prácticas funerarias y los rituales asociados en la época baja medieval y moderna, v. Michel Vovelle, *La mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, París, Gallimard, 1983). De ahí podemos comprobar la estrecha vinculación de la casa con los llamados espíritus lares o del hogar, que reaparecen tanto en como en *The Cricket on the Hearth* (1846) de Dickens como en "*Il Grillo Parlante*" de *Le avventure di Pinocchio - Storia di un burattino* (1881) de Collodi bajo la forma de un amigable grillo. De ahí también la importancia de los cementerios en la mitología popular, y su asociación con la casa embrujada, (v. el tema recurrente de las casas construidas sobre cementerios indígenas, en *The Shining*, 1980, de Stanley Kubrick, y *Poltergeist*, 1982, de Tobe Hopper).

Los cuentos de hadas nos presentan las tensiones propias hacia la casa: a) el retornar a ella como lugar saludable de protección (*Pulgarcito*, *Hansel y Gretel*); b) la sustitución de la casa paterna por la casa del esposo (*Blanca Nieve y los siete enanos*, *Cenicienta*, *Piel de Asno*); c) y la casa como lugar de reconocimiento y de pertenencia que se tiene que respetar (*Caperuchita Roja*, *Ricitos de Oro y los tres*

ositos), proteger (*El lobo y las siete cabritas, La cabrita del Sr. Seguin*) o ganarse (*Rapunzel, La Bella Durmiente, Los tres cerditos, Barba Azul, La vendedora de fósforos*).

Estas tres modalidades de relación con la casa muestran los valores que encierra la casa: es, en 1ª instancia, la de los padres (*Pulgarcito, Rapunzel*); por lo que debe ser respetada y honrada (*Caperuchita Roja, Ricitos de Oro*); es también de ella que se tiene que separarse uno para crearse (*El sastrecito valiente, Hansel y Gretel, Piel de Asno, Cenicienta*); pero irse de ella representa graves peligros (*Barba Azul*), más para los niños desobedientes (*Caperuchita Roja, La cabrita del Sr. Seguin*). Quedarse implica la permanencia pero también el sueño eterno (*La Bella Durmiente, Blanca Nieve y los siete enanos*); por ser lugar de los padres, la casa no sólo debe ser respetada, sino también no puede ser un lugar de permanencia sin fin (*Las Hadas, Cenicienta, Blanca Nieve y los siete enanos, Piel de Asno, La Bella y la Bestia*). Tanto la casa de partida como la de llegada, del esposo, pueden representar un peligro: peligro de no crecer (*Hansel y Gretel*) pero también de lo desconocido (*Barba Azul, La Bella y la Bestia, Caperuchita Roja, La cabrita del Sr. Seguin*).

Creemos en tres fenómenos del contexto de la mente humana: 1. la segregación o desmembramiento, 2. lo que llamaríamos la persistencia por transformación y disgregación o derretimiento, 3. la permanencia o sedimentación. Lo primero se evidencia, por ejemplo, como las migajas que deja Pulgarcito en el camino, en la aparición de la figura de los Poltergeist, de los que creemos entender el origen en la

evolución de la relación con la muerte tal como la describe Michel Vovelle en su libro *La mort et l'Occident de 1300 à nos jours*. Lo segundo es lo que provoca la aparición en los cuentos de hadas modernos (de Perrault o de los Grimm) de episodios directamente inspirados en la mitología clásica, rebajada, o simplificada (como criticaba Dumézil de las mitologías romanas y judías respecto de las hindúe y griega). Lo tercero es lo que hace, precisamente, que, por la persistencia de un fondo común, fortalecido, continúe, inmutable, por así decir, siglos tras siglos, el mito. Hoy en día vemos, como en los años 1960-1970, surgir nuevas películas sobre los dioses y los héroes griegos, reavivadas por las necesidades demostrativas post 11-9 y reforzadas por el interés por los superhéroes y sus parientes de la heroicfantasy (*El Señor de los Anillos*) y de los mundos maravillosos (*Harry Potter*). También es entrañable cómo la sociedad humana sigue esperando la venida de un Mesías que, supuestamente, se hubiera (o no) aparecido hace ya más de dos mil años, hubiera muerto, y, sólo visto por unos cuantos (apenas una docena), reincarnado, para elevarse, sin que, en el fondo nada cambiará realmente (siguieron las guerras, los genocidios, los asesinatos, la miseria, etc.), y sin embargo la existencia de esta figura mística, su persistencia, su acción, su expansión, su poder, sus símbolos, sus atributos, sus representaciones, son aún en el siglo actual más vivos que nunca, siguiendo esperándole la gente, elevándose las

dictaduras en su nombre, rezándole los pobres del mundo, haciéndose anualmente película (por productores judíos) sobre él (que en algún momento dejó de serlo, o por lo menos así lo hicieron sus seguidores).

De estas premisas metodológicas se desprende la temática del presente artículo: si asumimos que hay una persistencia, sin embargo constando o definiéndose por otro principio de derivación, en la mente y la mitología humana, podemos asumir que la imagen que tenemos de la casa, como lugar de habitación, pero trascendiendo algo de esto, no es totalmente genuino, sino definido, o predeterminado por un contexto socio-cultural.

De ahí debemos poner un marco de partida: lo ubicaremos en las Grandes Pestes del siglo XIV-XV, cuando, por razones de higiene, que al mismo tiempo permitieron implementar aún más el poder eclesiástico, se impuso que el entierro, que antes se hacía alrededor de la casa (en el jardín, en el patio, en el campo, en el bosque), se hiciera ahora únicamente en el cementerio. Fue en este mismo momento que también se implementó la obligación de la extrema unción, prueba xilográfica e incunable de ello los *Artes moriendi*.

Si de ahí partimos, vemos que, realmente, los cuentos de hadas, como nos los narran sus compiladores (Perrault y Grimm), no nos citan ningún monstruos, contrariamente a la imagen que nos solemos hacer de ellos, rodeando la casa de campo. Sin embargo, no cabe duda de que la imagen del

peligro circundante es un producto de la representación moral propiciada por Perrault y todavía entendida por Tex Avery del cuento como elemento de prevención y advertencia. El lobo de *"La Caperucita Roja"* es, como lo expresa claramente Perrault al final, una metáfora para que las niñas se porten bien y obedezcan a sus padres. Véamos la *"Moraleja"*:

*"La niña bonita,
la que no lo sea,
que a todas alcanza
esta moraleja,
mucho miedo, mucho,
al lobo le tenga,
que a veces es joven
de buena presencia,
de palabras dulces,
de grandes promesas,
tan pronto olvidadas
como fueron hechas."*

Es también, en este sentido, notable que los Grimm alternan en sus cuentos cuentos populares, sin fin directamente moral visible, con cuentos de sentido moral o bíblico, a imitación de Boccaccio o Chaucer. Esta práctica medieval es la misma que la de la alternancia entre Misterios y Farzas.

Sin embargo, no hay en el repertorio medieval una cohesión o identidad que se pueda dar entre el espacio del campo o de las afueras de la casa o la ciudad y el lugar de la

maldad o los muertos, ya que, tanto en las Farzas como en los cuentos, el Diablo y la Muerte aparecen en el campo como en la ciudad. Es cierto que si nos dejamos guiar por *El Sueño de una noche de verano*, pareciese que el campo es el dominio de los espíritus del bosque. Es cierto también que los *Bestiarios* al igual que la novela de *Valentin et Oursonnos* informan de la dualidad entre el espacio de los hombres y el del mundo natural, sin embargo esta dualidad no parece tan apremiante como lo será a partir del momento en que ocurre el cambio histórico referenciado. De hecho, son de finales del siglo XVI e inicios del siglo XVII: *El nacimiento de Ursón y Valentín* (1588-1595) de Lope de Vega, y la publicación, en 1600, de la novela de *Valentin et Ourson*.

Parece ser, entonces, que, al asumir la sociedad la prohibición de enterrar a sus muertos en el terreno familiar, los muertos o antepasados, para el hombre moderno, si no eran bien enterrados, en el cementerio, o si eran desenterrados (de Lovecraft a Stephen King, de *Reanimadora Cementerio de Animales*), los que, al rodear el lugar de los vivos, de espíritus tutelares (que eran los ancestros sobre las que se construían las casas en el neolítico, alrededor del pilar central debajo del cual descansaban sus restos), pasaron a ser espíritu molestos (*Tommyknockers*, *Poltergeists*, *Esprits frappeurs*), maléficos, muertos vivos, que nos pueden rodear y asediar, hasta querernos llevar a su desdicha eterna (*Dawn of the Dead*). Nos confirma en esta idea de la evolución de la imagen

de los espíritus lares en espíritus demoníacos la figura de los "feux follets", fenómeno gaseoso inflamable de los pantanos (como lo describe ya en el siglo XVIII el célebre *Dictionnaire* de Furetière, v. Isabelle Moreau, "Pour un protocole de lectures libertines: Pour ou contre les sorciers", en *Les formes littéraires dans les manuscrits philosophiques clandestins: Actes de la journée de Créteil du 26 mai 2000, Volúmenes 9-2000*, bajo la dir. de Geneviève Artigas-Menant y Antony McKenna, Presses Paris Sorbonne, 2000, p. 324 y nota 24 en ésta), referidos sin embargo por las leyendas como espíritus malignos (v. Prosper Vallerange, *Le clergé, la bourgeoisie, le peuple, l'Ancien Régime et les idées nouvelles*, París, Passard, 1861, cap. "Le Flamba, Follet ou Feu Follet", pp. 97ss.), y explicados, más específicamente aún, por Tabarin en su "La Descente de Tabarin aux Enfers avec les opérations qu'il y fit de son médicament pour la brulure durant ce Caresme dernier et l'heureuse rencontre de Fritelin a son retour" (*Les OEuvres de Tabarin avec Les aventures du Capitaine Rodomont La Farce des Bossus et autres pièces tabariniques, "Bibliothèque Gauloise"*, Nouvelle édition, Paris, Adolphe Delahays, 1858, p. 368) en referencia a Ronsard:

"Premierement doncques, devant qu'embrocher mon discours, vous devez sçavoir que des demons, qui furent culbutez du ciel, une partie demeura en l'air comme plus legers, les autres en la terre, les derniers, pour estre peut

estre plus aggravez du chemin, tomberent plus bas; les premiers sont tout a fait aeriques, descendent fort peu en terre, trop bien se font-ils entendre aux tonnerres, foudres, esclairs et tempestes; les terrestres sont de matiere plus lourde, versent d'ordinaire avec les hommes, et de ceux-cy Homere en attribue un à chaque personne; d'où vient que Ronsard, au 3 de sa "Franciade", parlant de la jalousie de Clymene, soeur d'Hyante, dit que son faux demon, changé en sanglier, la fit precipiter du haut d'un rocher dans la mer. Ce sont aussi ces demons que nous appelons folets, et qui jadis se faisoient paroistre par les bois, tantost en satyres, faunes et chevrepieds, tantost en nymphes et autres formes."

Vemos bien aquí como se transforma la forma clásica en otra, reinterpretada, desde la religión cristiana.

Ahora, esta oposición, en sentido histórico (entre los antepasados, tutelares, y los vivos), se expresa de otra forma, geográfica (entre lo íntimo y lo ajeno) en las películas norteamericanas, cuando se opone de forma común el vecino o la china o el inquilino o el enamorado loco a los de la casa (*Play Misty for Me, Fatal Attraction, Lakeview Terrace, Neighbor*), es la oposición entre un vecindario de proximidad y lo que lo puede perturbar (*Halloween, Scream*), o entre la ciudad y el campo en todas las películas que presentan protagonistas de la ciudad llegando al campo norteamericano y sufriendo el reingreso a un espacio de terror y primitividad

(*Psycho*, *The Texas ChainSaw Massacre*, *Hills Have Eyes*, *Vacancy*), versión invertida de las películas de amor donde es el campo que ofrece los verdaderos valores (*Hope Floats*).

La casa, en todos casos, es así el lugar de origen, de lo ancestral, lo tutelar (neolítico), lo que ofrece una relación dialéctica (*Otra Vuelta de Tuerca*, *The Others*, *The Cell*, *Silent Hill*) de recuerdos y sentimientos (en Proust, en *Cuadernos de la provincia* de Álvaro Urtecho) con lo actual, es el rincón olvidado, es el lugar secreto (*Alicia en el país de las maravillas*, *El jardín secreto*, *Grandes esperanzas*, *Narnia*, *El laberinto del Fauno*).

Es lugar de origen (es decir, linaje) y (por ende) pertenencia (un noble se define, al igual que un servidor o un esclavo, por "*ser de la casa de*", v. por ej. Marquis De Souches, *Mémoires secrets et inédits de la cour de France sur la fin du règne de Louis XIV*, París, Beauvais Aîné, 1836, vol. 1, nota 1 p. 6: "*Ils avoient la chimère de croire être de la maison de France*"; *Royaliste - Bi-Mensuel de l'Action Royaliste*, julio-agosto 1979, Númeroespecial "*Le Comte de Paris s'explique*", artículo "*Le serviteur de tous*" de Hubert Bocquillon, p. 4: "*Servir la France a toujours été la raison d'être de la Maison de France.*")

La casa es también el centro de la organización urbana, define el primer espacio de agrupamiento, por edad, por género, por parentesco, por posición social dentro de ella. Es la casa romana, del *dominus*. Como el espacio religioso,

que sin duda se modeliza sobre ella, define y distingue el espacio público del espacio privado o íntimo (del Dios o el sacerdote en la arquitectura religiosa). La *domus* establece, históricamente, las relaciones necesarias que van a definir la casa en nuestra concepción: por un lado, respecto de la *insula*, inmueble de inquilinos y de la *villa*, casa rural fuera de la ciudad, se define entonces como urbana y como evolución de un modelo colectivo (o semi-colectivo, en todo caso de agrupación humana alrededor del trabajo de campo) y productivo (de hecho, conforme se ve en el modelo pompeyano, la *domus*, que se desprendía a menudo de una *insula*, y era sobre dos niveles, alquilaba en general la parte baja a tabernas o *tabernae*); por otro lado, la etimología indo-europea de su nombre (**dom-*), que designaba la familia sobre dos generaciones, y extrae su origen de la raíz *-dem-*, que significa *construir*; así la *domus*, casa del *dominus*, es, conforme el modelo neolítico del que proviene y deriva, un espacio urbano de concreción familiar vertical (en sentido de poder y en sentido genealógico).

La casa nos provee entonces la división simbólica, como lo muestra la arqueología y lo representa todavía el material cultural (poesía y cinema), entre lo íntimo y lo colectivo, entre lo personal y lo ajeno, entre el pasado y lo actual, entre los antepasados y el Yo. Este juego de poder entre lo íntimo y lo ajeno, entre lo ancestral y lo actual, entre los ancestros y el Yo, que intenta sobreponerse, está muy

claro en estos tres niveles la película *Poltergeist*. También en la temática de lo que podría verse como su secuela en este sentido: *Paranormal Activity 3*.

Lo curioso es, precisamente, que lo que se agrega a ella: los recuerdos, los sentimientos, los olores, si bien todavía son entendibles en cuanto fenómenos particulares por asociados con personas únicas dentro de los espacios íntimos de las casas, se vuelven curiosos en la idea que nos hacemos de ellos pero son sustituibles cuando se trata de la representación urbana general que de los lugares tenemos (la iglesia, el campanario, véase el inicio de *En busca del tiempo perdido*, la respuesta de Napoleón sobre su sentimiento ante el toque de campanas de la iglesia a una pregunta que se le hizo en Santa Helena,...), razón por la que, siendo fácilmente reproducibles, ya que basados en ideologías urbanísticas del tratadismo renacentista, puede jugarse con estos recuerdos y modelarlos, como lo hacen los lugares de comida rápida, los On the Run o los mormones con sus iglesias prefabricadas con techos pseudo-alsacianos, sus campanarios ciegos de pycem, y sus paredes bajas de falsos ladrillos.

En la mentalidad contemporánea todavía se revela, en series televisadas tan recientes como *Grimm* o *Once Upon A Time* (ambas del 2011), la distinción espacial y a la vez temporal entre por un lado la casa y lo actual y por otro lo ajeno y lo ancestral. Así se aclara, dentro de un proceso ideologizado empezado en la modernidad una concepción en

dónde la casa es el centro neurálgico de la división, lo acabamos de decir, entre lo actual vs. lo ancestral, lo adentro vs. lo de afuera. De hecho, según nuestra lectura, se puede entender la necesaria partida del héroe en los cuentos, que es la base narrativa trans-histórica en los relatos de estas citadas series televisadas, como producto de esta misma tensión entre la casa (lo adentro) y lo afuera, afuera que, significativamente, en este caso, se identifica:

1. O bien con el mundo, en *El Sastrecillo Valiente*, indicando un proceso que utilizaron también Rabelais (*Pantragruel*) y Voltaire (*Cándido*), del principio, que posteriormente pondrá de moda la literatura decimonónica, de descubrimiento del estado del mundo, el cual implica siempre, al final, el retorno en casa (conclusión que mantienen las películas hollywoodianas de cualquier género, así como la serie *Harry Potter*);

2. O bien con el bosque de los niños abandonados por sus padres, de *Hqnzl* y *Gretel* a *Blanca Nieve*, pasando por *Pulgarcito*, *Piel de Asno* siendo la contra-versión (huyendo ella del asedio paterno), lo que implica siempre, en la línea narrativa, todo el proceso secuencial de las "*funciones*" (en terminología tanto proppiana como barthesiana) desempeñadas por el héroe, con el fin, precisamente, de volver a casa y juntarse de nuevo con los padres, que, en primera instancia, los echaron. Lo que, desde un punto de vista vivencial es entonces ilógico (aún cuando se aduce que

los padres abandonan a sus hijos en el bosque porque no tienen qué darles de comer, o por culpa de la mala madrastra), tiene sentido desde una perspectiva cultural, tanto antropológica (lo que sufren realmente los personajes en estos cuentos son pruebas de iniciación de pasaje a la edad adulta), como psicológica (la tensión, que encontramos también regado en toda la mitología griega, de Edipo a Ulises, por volver a la casa materna perdida).

Fenómeno que se puede explicar por la derivación de la simbología de la casa en su aspecto materno, estudiado por Bettelheim, y que es recurrente en las mitologías clásicas desde una perspectiva metanarrativa: es frecuente la figura de la Diosa Madre cuyo cuerpo es desgarrado (Tiamat) dividido da el cielo (o mar de arriba) y el océano (Tiamat en Sumer, según el relato de su combate contra Marduk en el *Enuma Elish*), o cuyo útero desprendido da el granero original con el que caen los distintos granos básicos y los gemelos divinos que dieron nacimiento a la raza humana sexuada (según la mitología de los Dogons). Hemos así sostenido en nuestro libro *Mythes* (2001) que el horniguero, que aparece en la mitología de los gemelos divinos hindús (en cuanto elemento estructurador del relato, y fundamentador de la cuestión sexual, al igual que en la mitología Dogon del origen acerca de cómo se dividen los sexos entre los dos Nommos), y se relaciona con la tierra y lo subterráneo, tiene, como la montaña, en todas las mitologías clásicas, un doble valor, al igual que el árbol: relaciona al

hombre con lo de arriba (el cielo, hacia donde apunta, es el Olimpo), y lo interno y ctónico (es la gruta). Es la *liaison* a la vez con los ancestros y con los dioses. Por otra parte, en las clases de Historia del Arte que dimos en la UNAN y la UCA (2005-2011), hemos postulado que, debido a esta importancia de la relación de la forma de la montaña y/o el hormiguero (el cual, a nivel microestructural reproduce la forma de la gigantesca montaña) a la vez con lo más allá y lo divino, es que las arquitecturas primitivas (zigurat, mastaba-pirámide, tholos,...) eligen en general reproducir la forma cónica, lo a que hemos dedicado en los cursos mencionado una sección de diapositivas entera titulada, por ello, "*arquitectura mística*".

Desde *El Cantar de los Cantares*, 5, 2-7:

"5:2 Yo dormía, pero mi corazón velaba.

Es la voz de mi amado que llama:

*Abreme, hermana mía, amiga mía, paloma mía, perfecta
mía,*

Porque mi cabeza está llena de rocío,

Mis cabellos de las gotas de la noche.

5:3 Me he desnudado de mi ropa; ¿cómo me he de vestir?

He lavado mis pies; ¿cómo los he de ensuciar?

5:4 Mi amado metió su mano por la ventanilla,

Y mi corazón se conmovió dentro de mí.

5:5 Yo me levanté para abrir a mi amado,

Y mis manos gotearon mirra,

*Y mis dedos mirra, que corría
Sobre la manecilla del cerrojo.
5:6 Abrí yo a mi amado;
Pero mi amado se había ido, había ya pasado;
Y tras su hablar salió mi alma.
Lo busqué, y no lo hallé;
Lo llamé, y no me respondió.
5:7 Me hallaron los guardas que rondan la ciudad;
Me golpearon, me hirieron;
Me quitaron mi manto de encima los guardas de los
muros."*

Hasta el teatro del Siglo de Oro (de Molière a Shakespeare, pasando por el teatro español), la mujer aparece como la representación ideal del receptáculo (v. nuestro artículo sobre "*La Dama con el Unicornio*"). El vientre es el lugar que se tiene que conseguir, el cofre de *El Mercader de Venecia*, el cuarto de Melusina o de *Rapunzel*, la muerta en su ataúd de *Blanca Nieve*, *Drácula* o Poe. La mujer es la divinidad y su morada, como la Beatriz de la *Divina Comedia*. Es, en una palabra, como la amada del *Cantar*, el adentro desde fuera del que la asedia el enamorado al balcón de las comedias y tragedias clásicas y decimonónicas, hasta el *Cyrano* de Rostand. La mujer es, como lo vemos en *El Cerrojo* de Fragonard (o también en *El Columpio*), imagen rococó y frívola de lo juegos del "*amor y el azar*" que se relacionan con el contrato matrimonial en el teatro del Siglo de

Oro, el premio esperado, es la matriz (en Magritte, en particular en *La Chambre d'Écoute*, como en Dalí, v. nuestros artículos sobre estos pintores), diosa de la Creación, rezada en las grutas, todavía en la época moderna, como recuerda la gruta de los huevos, dedicada a la Diosa-Madre Artemisa, en el bosque de Sainte-Beaume, en La Perle, cerca de Marseilla. La mujer es, desde la Virgen María bíblica hasta las heroínas de las películas contemporáneas (de *Rosemary's Baby* a *Ghost Rider: Spirit of Vengeance*), pasando por la herencia medieval del engendramiento demoníaco (en el que se basan las películas contemporáneas del género que acabamos de mencionar), el receptáculo de la procreación. De ahí la fuerte simbología de su vientre, del *Himno Akhatista* a las prohibiciones acerca de la menstruación en el *Levítico*, de la iconografía del *hortus conclusus*, también medieval y derivada de las epíclesis mariales del *Himno* bizantino, hasta las metáforas surrealistas de Magritte (y su citada obra *La Chambre d'Écoute*) y obsesivas de Delvaux (la mujer desnuda, oferta, esperando la entrada del tren en la estación, siendo la estación la representación externa del útero, interno, según la ley de inversión de los sueños estudiada por Freud en *La interpretación de los sueños*), y las disquisiciones metafísicas "paracristianas" (o, si se quiere, neo-teosofistas) del libro *El Código DaVinci* que llevó a su autor: Dan Brown al éxito y la fama internacionales.

Lo vemos, la casa es un lugar ambivalente. Esta ambivalencia proviene, precisamente, de lo que contiene de reminiscencia y del respeto de los rituales ante las divinidades del hogar, es decir, los ancestros (no es casual si en las películas de terror, se opone comúnmente la ciudad, moderna, tecnológica, protegida, a la casa de campo, peligrosa, llena por espíritus de tiempos anteriores, a veces almas de personas asesinadas que piden ayuda o venganza, v. *Deadline*, 2009, Sean McConville). Lo confirma el tema recurrente de la casa embrujada ubicada en medio de un vecindario de clase media (*The People Under the Stairs*, 1991, Wes Craven; *Monster House*, 2006, Gil Kenan), a veces son vecinos asesinos que toman el lugar de los monstruos tradicionales (*Rear Window*, 1954, Hitchcock; *Disturbia*, 2007, D.J. Caruso). Dichos rituales son representados por los cuentos que Pierre Saintyves llama a colación de su demostración en introducción a *Les Contes de Perrault et les récits parallèles* (1921) para distinguir cuentos morales de cuentos sin moral primitivos (infirmado la interpretación de Saintyves, la pierna de jamón, adyuvante del héroe en un cuento africano, enseña que los espíritus lares pueden tomar cualquier forma). Si nos estamos de acuerdo con su división, los cuentos "sin contenido moral" de las sociedades primitivas en los que el héroe debe hacer hablar una pierna de jamón colgado del cuartón principal nos pone ante la presencia inmanente de los espíritus lares desde la mitología y los cuentos de las sociedades primitivas.

Si el ritual se cumple correctamente se salvará el protagonista, tanto en los cuentos (*Caperuchita Roja*, *Barba Azul*) como en las películas (*Poltergeist*). El peligro de entrar en una casa sin el permiso de los dueños (*Drácula*; *La*

masacre de Texas, 1974, Hopper) proviene de la presencia de los espíritus que la pueblan. La reminiscencia de la relación entre casa y cementerio (*Poltergeist*; *Cementerio de animales*, 1983, Stephen King), al igual que el peligro de ser atraído por una casa donde rige un espíritu maléfico (*The Shining*, 1977; *Misery*, 1987; *Dolores Clairbone*, 1992; *Gerald's Game*, 1992, obras todas de King) responde a esta relación dialéctica que tenemos con la casa en cuanto lugar de los espíritus del tiempo pasado, que nos protegen (*El Grillo del Hogar*), pero nos guían también (*Una Canción de Navidad*, 1843, Dickens) y nos pueden asustar o rechazar (*El fantasma de Canterville*, 1887, Oscar Wilde; *Beetlejuice*, 1988, Tim Burton). Tanto *Close Encounters of the Third Kind* (1977, Spielberg) como *Poltergeist* (producida por Spielberg) presentan la casa como lugar por antinomia de lo propio, versus la intrusión de lo desconocido. El momento en que en *Close Encounters of the Third Kind* el protagonista, ahuyentando sin querer a su esposa e hijos, recrea con malla, arbustos y tierra, que tira dentro de su casa, la Torre del Diablo, Wyoming, inscrita en la historia de los EU según informa la película, desdobla, es decir, en términos freudianos, sobredetermina el carácter histórico de la casa (entendida en sentido extensivo como país) como lugar de los ancestros. El mismo proceso ocurre en *Poltergeist*, donde los espíritus de los muertos del cementerio indígena ahuyentan a la familia del vendedor en bienes raíces, obligándoles a alejar a los niños para protegerlos. Lo mismo ocurre en "El gato negro" o "El corazón revelador" de Poe, así como en las películas inspiradas de Lovecraft, en particular *From Beyond* (1986, Stuart Gordon), donde los muertos o asesinados de la casa se

enfrentan a los que quieren entrar en ella. Mismo motivo inicial en *Bettle Juice* (1988, Tim Burton).

Así la casa (ya que heredada, en sentido literal y simbólico, como en *Thir13en Ghosts*, 2001, Steve Beck) es este lugar privilegiado pero asediado por los espíritus malignos de afuera que empujan a la maldad y quieren entrar a la fuerza (conforme, dicho de paso, el sentimiento bíblico, v. *Hechos*, 13, 51: "*Ellos entonces sacudiendo en ellos el polvo de sus pies, vinieron á Iconio.*"; y *Lucas*, 10, 11: "*Aun el polvo que se nos ha pegado de vuestra ciudad á nuestros pies, sacudimos en vosotros: esto empero sabed, que el reino de los cielos se ha llegado á vosotros.*"). Esta dualidad obviamente se expresa entre los vivos de adentro y los muertos de afuera, enterrados en los alrededores de la casa, son los "*poltergeist*" alemanes, "*tommyknockers*" ingleses, "*esprits frappeurs*" franceses, espíritus que en la noche vienen a pelearnos el espacio de los vivos (sobre la recurrencia de las películas de terror sobre casas embrujadas y espíritus lares, v. un excelente sitio internet de recopilación de títulos por temas, en sus páginas: <http://membres.lycos.fr/cimetierehorreur/fantome/f2.htm>, sobre "*Fantôme et maison hantée*", y <http://membres.lycos.fr/cimetierehorreur/fantome/f.htm>, sobre "*Fantôme - Esprit frappeur - Spectre maléfique*"). Son los mismos demonios de otras épocas (dioses de la antigüedad) que en las novelas de Lovecraft o de Ray intentan volver al mundo presente. Son los muertos vivos que en las películas de terror vuelven, incomprensiblemente siempre con caras descompuestas y hambrientos de sangre de los vivos. Incomprensiblemente porque si se asume que se presentan

conforme su última apariencia (así los que fueron disparados en la cara la tienen desbaratada) sería normal imaginarse que los que murieron de muerte natural aparezcan con su rostro de antaño. De lo mismo no se explica, sino por un fenómeno de derivación (que revela su origen común en la mentalidad popular), porque los muertos vivos tienen apetencias similares con los vampiros y hombres-lobos. La casa perdida en el bosque o en la naturaleza que, después de *La noche de los Muertos Vivientes* (*Night of the living dead*, 1968, George A. Romero) y la película *The Shining* (1980, Kubrick) basada en King, fue el lugar privilegiado en el que, uno por uno, serán asesinados jóvenes por fuerzas del más allá, ubican muy bien: a) dentro de un mundo de cuentos (el bosque), b) de una relación folclórica entre muertos y vivos (la casa del campesino) el origen mítico de la representación.

Esta guerra se ha trasladado al ámbito, más asustante, de los *serial killers* y extraños peligrosos (tradicionalmente china, vecino u amante despedido), en numerosas películas, de *La Naranja mecánica* (1971, Kubrick) a *Obsessed* (2009, Steve Shill), pasando por *Single White Female* (1992, Barbet Shroeder), *Panic Room* (2002, David Fincher), *Funny Games* (1997 y 2007, Michael Haneke) o *Lakeview Terrace* (2008, Neil LaBute). Lo que explica, desde el sustrato mitológico, la recurrencia del tema. El miedo a que cualquier cosa nos pueda pasar dentro del ámbito protector de nuestra propia casa, al igual que la violencia doméstica evocada por Ronald Morán (v. nuestro artículo en la misma sección), es lo que justifica la desmultiplicación compulsiva de las películas sobre el tema. Sin embargo, no la explica totalmente a nuestro parecer, si no es porque se remonta al miedo mucho más

primitivo de la presencia immanente (tal vez el mismo coco de los niños, King cuya obra revela la coherencia de una preocupación acerca de la casa como lugar de presión con la otredad, pensamos también en la novela corta "*Four Past Midnight: Secret Window, Secret Garden*" que dio origen al filme *Secret Window*, 2004, de David Koepp, es asimismo autor de *It*, 1986) de fuerzas extrañas en nuestro propio hogar. Películas como *The Exorcist* (1973, William Friedkin), *The Omen* (1976, Richard Donner), *The exorcism of Emily Rose* (2005, Scott Derrickson), *An American Haunting* (2005, Courtney Solomon) y *Orphan* (2009, Jaume Collet-Serra) son arquetípicas y genuinas pruebas de ello. Es el inexplicable espíritu tutelar de "*The Raven*" (1945) de Poe. El orangután asesino de *Los crímenes de la calle Morgue* (1841), que se sustituye a los demonios medievales tentadores de santos y mujeres en cuartos cerrados, lo que reproducirá abundantemente la temática policíaca (v. nuestro libro: *Mythanalyse du héros policier*, 2001).

El conjunto de las obras fílmicas y de las series televisadas contemporáneas tratando de muertos (fantasmas, muertos vivos, o vampiros) confirman el origen de su representación en la teologización baja medieval, por el doble fenómeno, por un lado de la toma de poder de la Iglesia sobre el pueblo y sus luchas internas, y por otro de las Grandes Pestes (en las que, por cuestión de higiene, se impuso la obligación de la extrema unción y del entierro en los cementerios, en lugar de, como desde el neolítico, en las cercanías de la casa familiar - lo que el derecho inglés de la

tierra permite sin embargo todavía hoy en día, sin duda por oposición a las leyes católicas y papales -). De hecho, nos muestran a seres que, por haber sufrido una desgracia mayor, nos rodean, y para los cuales hay que hacer una serie de rituales para lograr vencerlos y hacerles volver a la paz de la tierra y el más allá. Lo que es el tema central tanto de las historias, muy de moda hoy, de vampiros (hay, por ejemplo, que recuperar su alma ungiéndoles con agua bendita, o imponiéndoles en la frente una cruz, dentro, como se aclara en *Abraham Lincoln cazador de vampiros* (2012, Timur Bekmambetov), de un origen del pecado en Judas, traicionero de Cristo, por lo que la plata que vence a los vampiros es la de las originales treinta monedas), como de las de fantasmas (como vemos en la serie *Ghost Whisperer*, 2005-2010, con Jennifer Love Hewitt).

Así, la propiedad de los humanos, desde la baja edad media, parece volverse contradictoria con la morada de los muertos, los cuales nos perturban, se oponen a nosotros, o necesitan ser llevados a un santuario, u bien sacados del lugar de los vivos por exorcismo, invocaciones o a la fuerza. No encontramos en la historia literaria este tipo de narraciones antes del período cristiano moderno, con punto de partida en los incunables (concretamente en los relatos del *Ars moriendi*), y particular desarrollo en la literatura popular a partir del siglo XIX.

Es la diferencia entre las sociedades primitivas y tradicionales, abundantemente representadas por el cinema, en las cuales hay una relación directa, significativa, de genealogía y protección con los ancestros, y la moderna y contemporánea en la que este vínculo se vuelve negativo, sustentado en el desconocimiento histórico que implementa, desde su ignorancia, esta dualidad como si se hubiera dado desde siempre, ya que no puede concebir las modificaciones debidas a los movimientos sociales. Así en *The Apparition* (2012, Todd Lincoln), para hablar sólo de la película más reciente, se nos afirma, una vez más, que de todos tiempos habían "ángeles y demonios", cuando éstos aparecieron en ámbitos religiosos muy específicos y escasos.

Es, a nivel sociológico y antropológico (por otra parte estudiado por Talcott Parsons), la misma división entre las sociedades tradicionales y tercermundistas, de mayor población rural, en las que conviven las generaciones y los hijos se quedan con sus adultos mayores aún cuando pierden la cabeza o se acercan a la muerte y su cuerpo ya se debilita en todos los sentidos, y las europeas y norteamericanas, industriales, en las que los ancianos son puestos en hospicios.



"Hansel & Gretel", la casa de dulce, ilustración de Ludwig Richter, siglo XIX



Ars moriendi , c.1450, por Meister E.S., "Tentación de la Fe"



3 imágenes del hotel en *The Shining*, 1980, de Stanley Kubrick



Lámina 7

Columna

Ornamento indiscutible del paisaje urbano nicaragüense contemporáneo, sea como falsa pilastra a veces con triglifo en la arquitectura neo-colonial de Jinotepe o Masaya, a veces columnas sin importar el orden que sostienen un frontón, tanto a la entrada de los bancos como de las casas particulares, derivándose aquí la influencia de los edificios neo-clásicos decimonónicos en la arquitectura habitacional, mientras el siglo XIX contempló para dicha arquitectura habitacional el neo-gótico como estilo típico.

Al recurrir a columnas sin función estructural en sus fachadas, la arquitectura nuestra, genuina y de influencia norteamericana, pretende dar mayor valor y énfasis a esta parte que es la sala de estar, recibidor tradicional de la casa, mientras en otros países el 1er espacio que se presenta en la entrada es un pasillo. La misma organización natural del espacio arquitectónico define el simbolismo de las columnas que nos introducen a este espacio oficializado, de recepción, donde se borra el límite entre edificios institucionales y casas particulares por influencia de los 1os sobre los 2os. Es característica la Plaza de la Revolución, donde tanto la Casa Presidencial como la Antigua Catedral y el Palacio de la Cultura se abren con columnas dóricas, que se responden y reafirman el papel simbólico implícito, y pocas veces consciente, de la columna en la arquitectura nuestra como elemento de introducción, de pasaje.

Cabe preguntarse qué es la columna y que representa o simboliza, ya que vimos que su papel no es funcional en sí, como confirman los templos griegos, definidos por el número y

ordenamiento de sus columnas (in antis, doble anta, próstilo, anfi-próstilo, peripteral, pseudoperipteral, dipteral, pseudodipteral, monopteral o tholos), sin que éstas sean estructuralmente necesarias al edificio, salvo en el caso de la tholos, pues a menudo se usan en la parte externa del templo, para rodearle o delimitar el espacio del pronaos, división entre el espacio sagrado, reservado a los sacerdotes, y el laico fuera del templo. Principio modelizado sobre los templos egipcios, cuya sala hipóstila marcaba, dentro del recinto, el pasaje de acceso cada vez más reducido al público según la clase social (sólo los altos funcionarios, escribas y gente noble podían entrar en ella), hacia las dependencias del Dios, es decir, la sala de la barca sagrada y el santuario, con el tabernáculo, al que únicamente podían acceder los sacerdotes y el faraón. Igual las naves laterales de las iglesias cristianas, derivación de lo antiguo, permiten caminar sin estar en la central, espacio del sacerdote y de Dios, por lo que se debe persignar al usarla. Y, en el Alhambra, la fachada del Palacio de Comares de la época nazarí, situada ante el Patio del Cuarto Dorado (A. Fernández Puertas, *La fachada del Palacio de Comares*, Granada, 1980), donde se daban audiencias para impartir justicia, separa simbólicamente el espacio de los visitantes del espacio del rey, representado éste por la monumental puerta de entrada al Palacio que se esconde tras los arcos de la columnata reflejándose en el agua del estanque (que a su vez separa los dos espacios) como si las columnas se duplicarán haciendo perfecta su replica y se tratará de una sola imagen.

Al igual que los catecúmenos entran por el nartex en las iglesias cristianas, al igual que las columnas de la arquitectura egipcia y griega separan el mundo de los fieles del

de los sacerdotes, en la sociedad norteamericana contemporánea, es a través de un arco que pasan los novios para casarse.

Es en las casas del Neolítico que aparece la columna central, debajo de la cual se enterraba los muertos, que devendrían los espíritus lares y darían lugar a la creencia en los Poltergeist, Tommyknockers, Esprits frappeurs.

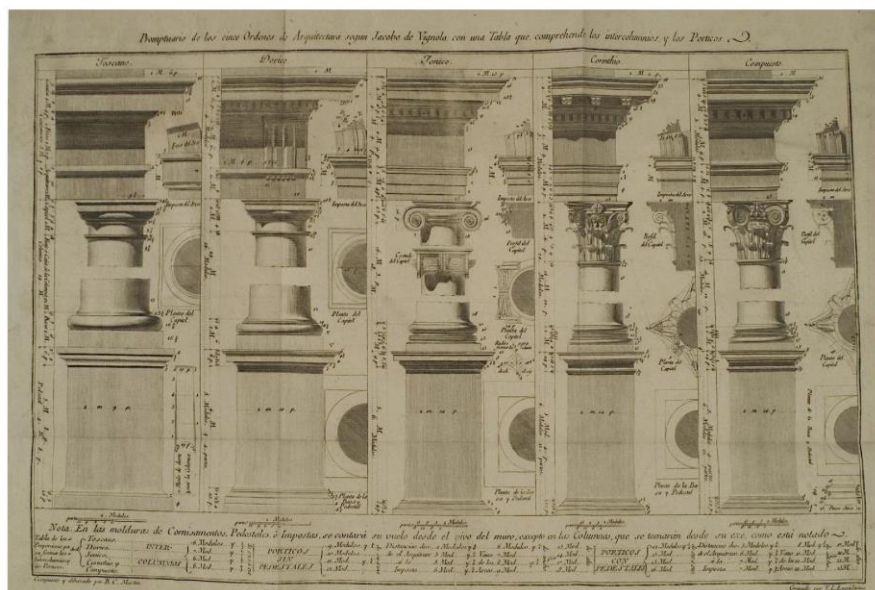
La iconografía cristiana confirma la simbología de la columna como espacio intermedio, ya que en las *Anunciaciones* la columna, símbolo de Cristo (Daniel Arasse, *L'Annonciation italienne – Une histoire de perspectives*, París, Hazan, 1999), separa el espacio humano de la Virgen de la divina del ángel. Las catedrales góticas con sus entradas monumentales con columnas representando tipológicamente a los profetas y a figuras importantes (Reina de Saba) del *Antiguo Testamento*, introducen también el fiel al mundo divino guiado aquí por figuras antropomórficas hacia la nave principal y el altar.

Ya Vitruvio en su *Primer Libro* se detiene a explicar la simbología de las columnas, asociadas, según el orden, dóricas con el poder de los dioses varones, jónicas con la sutileza de las diosas. Lo que explica el uso de la columna dórica en los edificios institucionales decimonónicos, en particular bancos (Caja de Ahorros de Otto Wagner) y palacios de gobierno (Casa Blanca), para simbolizar no sólo el elemento republicano derivado de la imagen romana, sino el poder y la fuerza, la seguridad y confianza que se debían poner en la institución y el Estado. El somocismo, a imitación del fascismo y el nazismo, abusó en el s. XX de la columna para representar estos valores. La importancia de las columna, a

veces tornada pilastra, se revela en la época moderna con el libro de Vignola, dedicado a la columna, la obra de Palladio, con el papel particular que le otorga a la columna que se extiende en altura, y los palacios barrocos a imitación de Versailles que desmultiplican las perspectivas de fachadas ornamentadas con pilastras, siendo éstas intermedias entre lo pagano (en sentido etimológico) y lo real, al igual que en el templo griego dividen lo profano de lo religioso. Mismo papel de abarcamiento y recepción de la columnata del Bernini en el Vaticano. Lo que explica los juegos de desconstrucción que invitan al espectador a recorrer las *Columns* de Buren del Palacio Real en París, cuya organización diagonal y quebrada se opone a las columnatas del Palacio. Esta parte de París, con el Louvre, es arquetípica del uso de las columnatas, a ambos lados de la calle de Rivoli. Como lo es también la Sorbonna.

Warburg estudió en los indígenas norteamericanos la simbología de la escalera, la mesa y la silla como acceso al cielo, símbolo de pasaje que vemos en *La Virgen de la Escalera* (1489) de Miguel Angel (donde la escalera crea una relación tipológica entre el nacimiento y la muerte de Cristo) y *Las Hilanderas o La fábula de Aracne* (c. 1657) de Velásquez (donde la escalera, doblada por la escalinata, divide el mundo real de las hilanderas de la época del pintor, y la evocación del episodio mitológico, es decir el mundo de las deidades, que recuerda la desventura de Aracne, origen del tejido de las hilanderas, la cortina - conforme la tradición venida de Bizancio - que abre una muchacha, alude al carácter teatral de la representación, insistiendo en el hecho que se ubica fuera de la realidad cotidiana del vulgo). Joseph Rykwert (*On*

Adam's House in Paradise, 1972), cit. por Luciano Patetta (*Historia de la Arquitectura - Antología crítica*, Herman Blume. Madrid, 1984, p. 58), informa sobre el origen de la columna como elemento de pasaje, mediante su simbología en el templo egipcio, similar para nosotros a la de la mesa de los indígenas estudiados por Warburg como del árbol (conexión: el tronco, entre la tierra: por sus raíces, y el cielo: por sus ramas) del mundo judaico-cristiano: “*En general, las columnas recuerdan otra imagen cósmica: la del cielo, plano como la superficie de una mesa sostenida sobre tres patas; esta imagen tiene eco “animado” en el mito de la diosa Nut, cuyo cuerpo se extiende sobre la tierra de la misma forma que el cielo; o también la imagen del cielo como vientre de Hathor, la vaca cósmica. El esquema ornamental de las columnas egipcias era casi siempre vegetal y estaba referido a otro modelo mítico, el del paisaje-creación. Las tres formas más frecuentes son los haces de hojas de palmera, loto y papiro chafados hacia fuera en el capitel y en la base (forma esta última enteramente distinta de la del Djed, cuyos lados son rectos y cuyo capitel es una triple corona que se asimila a una cabeza). Estas columnas sostenían un techo que prácticamente siempre comportaba alguna referencia al cielo (estrellas sobre fondo azul; el halcón con el disco solar; representaciones astronómicas) y encontraban un eco fuera del templo en un “paisaje sagrado”: un lago artificial entre palmeras, rodeado de papiros y con abundantes lotos en el agua.*” Pensamos en la cúpula de las iglesias bizantinas con el Cristo Pantocrator, y en el techo de la capilla Scrovegni de Giotto.



Jacopo Vignola, *Reglas de los
cinco órdenes de la arquitectura*,
1562

Escuela Pública

Amén de las sociedades de vigilancia, en general gremiales, en la edad media y la época moderna, pensamos a *La Ronda de Noche* (1642) de Rembrandt, es sólo con el siglo XIX y la aparición de la sociedad burguesa que se da la necesidad de la creación de la policía, representada en la *Declaración de los Derechos del Hombre* (1789): “Artículo 12: La garantía de los derechos del hombre y el ciudadano necesita una fuerza pública; esta fuerza se instituye entonces para ventaja de todos, y no por utilidad particular de los a quien se la confía. Artículo 13: Para el mantenimiento de la fuerza pública, y para los gastos de administración, una contribución comunitaria es indispensable; debe igualmente repartirse entre los ciudadanos, en función de sus facultades.”

De lo mismo, amén del esfuerzo de las escuelas para niños pobres de San José de Calasanz, a través de su orden (Ordo Scholarum Piarum u Orden de las Escuelas Pías o Escolapios, fundada en 1600 en Roma), y de las preocupaciones pedagógicas subyacentes a las enseñanzas tanto de Santo Tomás de Aquino, que fundaron las Universidades europeas, como de la Societas Iesu u Compañía de Jesús, fundada en 1539 en Roma por San Ignacio de Loyola, esfuerzos estos tres que en el mismo siglo XIX encuentran ecos en los Salesianos de Don Bosco o Sociedad de San Francisco de Sales, congregación fundada en 1841 en Turín por San Juan Bosco, será con la Revolución Francesa y las *Cinco Memorias sobre la Instrucción Pública* de Condorcet (1788, 1791-1792), esquema central

del *Informe sobre la Instrucción Pública*, pronunciado ante la Asamblea por Condorcet en abril de 1792 en nombre del Comité de Educación del que era presidente, que se planteará la necesidad de ofrecer a todos una educación obligatoria, para asegurar la igualdad de oportunidades basada en la igualdad de conocimientos. Escribe Condorcet: “*Generosos amigos de la igualdad, de la libertad, reuníos para obtener del poder público una instrucción que haga popular o temed perder pronto todo el fruto de vuestros nobles esfuerzos [...] cuanto más hayan respetado los derechos de independencia personal y de igualdad natural, más fácil y terrible harán la tiranía que la astucia ejerce sobre la ignorancia, convirtiéndola a la vez en su instrumento y su víctima. Si las leyes han destruido todos los poderes injustos, pronto la astucia sabrá crear otros más peligroso [...] ¿No veis a la corrupción deslizarse en medio de las leyes más sensatas y gangrenar todos su resortes? Habéis reservado al pueblo el derecho de elegir, por la corrupción, precedida de la calumnia, le presentará su lista y dictará sus elecciones [...] Difundiendo las luces es como, al reducir la corrupción a una vergonzosa impotencia, haréis nacer esas virtudes públicas que son las únicas que pueden dar firmeza y honrar el reino eterno de una pacífica libertad.*”

Es sin embargo significativo que, naciendo la educación pública obligatoria, se difunden otras instituciones, que son los orfanatos, asilos de ancianos, manicomios, versiones nuevas de los hospitales del periodo moderno, que abarcaban el cuidado de niños, ancianos y viejos; las cárceles, según principios similares de vigilancia y (re)educación dentro

de la sociedad, conforme los planteamientos paralelos del *Panopticon* de Jeremy Bentham (1791), modelo este último que definió desde entonces todas las cárceles, escuelas y fábricas, a como planteará Michel Foucault. Es significativo también que de construirse dentro de las reglas del Estado enseñadas desde la escuela, pasará el joven al ejército conscripto varios años para servir su país, bajo otros tantos valores de formación moral y psicológica que terminaban de moldearlo. Sin duda por ello la época contemporánea es la que conoce la mayor participación del pueblo en las guerras, provocando enormes estragos y millones de muertos.

La escuela se imponía desde lo lingüístico hacia lo cultural, promoviendo lo que Alejandro Serrano Caldera llamará mucho después y dentro de concepciones civilizatorias “*la unidad en la diferencia*”. Así, todos los jóvenes héroes del siglo XIX son huérfanos y viajan por su país (Heidi, Rémi de Sans Famille, Oliver Twist), según un modelo que, en Francia, promoverá el conocimiento de las costumbres, vestidos, geografía e industria de cada región del país en lo que se volvió el libro de escuela para todos los niños de la III República desde su publicación (Belin, 1877) hasta la Segunda Guerra Mundial: *Le Tour de France par deux enfants* (*La vuelta alrededor de Francia por dos niños*) de G. Bruno (seudónimo de Mme Augustine Fouillée). Nacidos y unificados los actuales Estados Naciones en el siglo XIX, en particular en la segunda mitad, como dan cuenta las numerosas guerras, civiles o no, relacionadas (Estados Unidos-México, Nicaragua, Francia-Alemania, Italia), se formaron desde la acumulación, con ideología federalista (la de Morazán, Bolívar, Alberdi, Bello), bajo una sola bandera de regiones que ni

siquiera hablaban el mismo idioma (de ahí todavía hoy las reclamaciones de los vascos, los catalanes, los irlandeses, los bretons, la Costa Caribe de Nicaragua y Costa Rica). Por lo cual la escuela pública tuvo como papel primordial reformar y obviar orígenes diversos inabarcables y culturalmente opuestos, imponiendo una sola lengua oficial.

Es decir, bajo el mando educativo civilizatorio se promulgaron valores impositivos de recreaciones de herencias colectivas falsificadas, unificadas arbitrariamente alrededor de la retoma de figuras pseudo-históricas, en general salvadores nacionales ante la invasión extranjera, fundadoras de la realidad patriótica supuesta (Vercingétorix, D'Artagnan, Robin Hood, Rob Roy, Ivanohe, Guillermo Tell, Till Eulenspiegels, Sandino en Nicaragua). Figuras que, curiosamente, como hicieron ver autores africanos en el caso de Vercingétorix, se impusieron como imagen irreal de ancestros galos a pueblos negros durante la colonia. Es, de otra forma, el mito del mestizaje, como fundador de la civilización hispanoamericana popular, promovido por la vanguardia, criticado, después de Juan Sobalvarro, por Erick Aguirre en sus recientes libros (*Subversión de la Memoria*: 2005, *Las máscaras del texto*: 2006).

La Sagrada Familia

La *Sagrada Familia* de Antoni Gaudí es, sin lugar a duda, su obra más paradigmática. Aún cuando sus Casa Batlló (1904-1906) y Casa Milà (1906-1910), ambas en el Paseo de Gracia (respectivamente números 43 y 92) del distrito del Ensanche, son, con el Parque Güell (1900-1914), otras obras que lo representan ante el gran público.

Ahora bien, cabe mencionar desde un inicio que el modernismo u organicismo asumido por Gaudí es de toque propiamente medieval. Se ve claramente en la configuración de castillos fuertes neo-góticos a la manera de Viollet-le-Duc (constructor de varios castillos, entre los cuales el Château d'Abbadia, 1864-1879), tanto de los proyectos de carrera de Gaudí (v. la Puerta de cementerio de 1875 o el Embarcadero de 1876) como de sus realizaciones como arquitecto: Proyecto de Kioscos Girossi; el Capricho de Comillas en Cantabria (1883); Casa Vicens (1883-1888); los Pabellones Güell (1884-1887); el Palacio Güell (1886-1890); el Colegio de las Teresianas (1887-1889); Pabellón de la Compañía Trasatlántica (1888); El Palacio Episcopal de Astorga, provincia de León (1889-1915); La Casa Botines o Casa Fernández y Andrés en León (1891-1894); la Torre Bellesguard (1900-1909). Claro está, dicho neo-gótico asumido por Gaudí se expresa también en las formas curvas y los volúmenes pesados pero suaves de sus casas a imitación

de chozas de campo igualmente medievales, como: las Bodegas Güell (1895-1897); o el chalet de Catllaràs, en La Pobla de Lille (1905).

Por otra parte, es evidente que Gaudí, al igual que Tatlin (v. nuestro artículo sobre este arquitecto), tiene cierta ideología representativa en su obra asociada con la puesta en escena de la Torre de Babel. Lo vemos por la recurrencia de la forma de torres, no sólo como en los ejemplos citados, cuadrado o tubulares, típicas de las fortalezas medievales, sino también cónicas, como en sus obras: el Proyecto de Misiones Franciscanas en Tánger (1892), y, claro está, el dibujo para la fachada de la Catedral de Barcelona según el proyecto de Joan Martorell (1882), dibujo realizado para el concurso convocado por el cabildo catedralicio en 1882, pero finalmente ganado por Josep Oriol Mestres y August Font i Carreras. Muy significativo es que uno de estos proyectos: el proyecto, irrealizado, boceto del Hotel Atracción (dibujado por Joan Matamala), para el gran hotel-rascacielos de Nueva York: Hotel Atracción, encargado a él por dos empresarios estadounidenses de los que se desconoce el nombre. Este hotel se presumía tendría 360 metros de altura (mayor, entonces, que el Empire State), con un cuerpo central más alto de forma paraboloide, rematado con una estrella, flanqueado por cuatro cuerpos de edificio para museos, galerías de arte y auditorios, con formas parecidas a la Casa Milà, mientras el interior, hubiera tenido cinco grandes salones superpuestos,

dedicado cada uno a un continente. De lo mismo, es significativo que otro edificio con este tipo de torres haya sido proyectado por Gaudí para una iglesia: se trata del proyecto original de la iglesia de la Colonia Güell (1908-1918).

Ya se sabe que, después de su viaje de 1891 a Málaga y Tánger para examinar el terreno del evocado proyecto, que nunca se realizó, para unas Misiones Católicas Franciscanas, encargado a él por el 2o marqués de Comillas, Gaudí retomó la idea de las torres de su diseño para las Misiones como modelo para las torres de la Sagrada Familia.

En todos los ejemplos citados, esas torres cónicas son idénticas a las de la Sagrada Familia. El dibujo para la fachada de la Catedral de Barcelona evidencia que el origen de estas torres puntudas con excrecencias matéricas se inspiran en las flechas de las iglesias góticas.

Creemos muy probable que se puedan referir hasta a una catedral en particular: Saint-Pierre de Beauvais, considerada por muchos como la más bella del gótico, aunque nunca se llegó a terminar, derrumbándose parte del coro en 1284. El 30 de abril de 1573, mientras los fieles celebran la Anunciación, la flecha y tres pisos del campanario se hunden. La cara que ofrece entonces la catedral hoy es de arbotantes que se elevan sin sostener realmente nada estructural, caso de las flechas de la Sagrada Familia, que se elevan, como el único cono del proyecto para el Hotel Atracción, sin encerrar nada más que el aire. Sin duda puede verse en este hecho una

representación simbólica de la propuesta anagógica del abad Suger, estudiada por Erwin Panofsky, elevando la Sagrada Familia de Gaudí al nivel etéreo de lo inmaterial desde lo excesivamente matérico de estas flechas y esta construcción toda como revestida de excrecencias lapidarias no pulidas por mano humana. De hecho, el ábside de la Sagrada Familia, en particular en la foto que de 1893 que ella se tiene se parece mucho al ábside actual de la catedral de Beauvais.

La influencia gótica de la Sagrada Familia se expresa también en su programa iconográfico escultórico, con las figuras que llenan sus pórticos y fachadas, en composiciones similares a las figuras de los pórticos y los tímpanos de las iglesias medievales románicas y góticas.

Es notable que, mientras se construía la Sagrada Familia, paralelamente, en Francia, el facteur (cartero) Cheval construía su Palacio Ideal (Palais Idéal, abril de 1879-1912), el cual consta, desde su "*pierre d'achoppement*" o "*escollo*" inicial, con la cual tropezó el cartero dando así nacimiento al interés por recoger piedras curiosas y amontonarlas, hasta la edificación total de esta construcción, que consta de cuatro fachadas muy distintas, dentro de una evocación entremezclada de estilos arquitectónicos, incluyendo el hindú, pero en una propuesta similar a la de Gaudí en dos elementos: el organicismo, y las excrecencias.

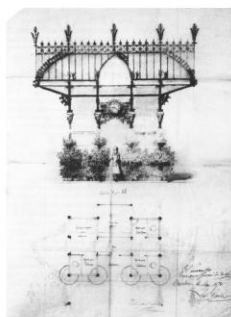
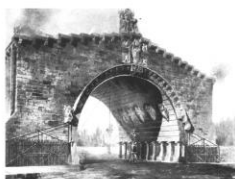
Obviamente, estas realizaciones, del genuino facteur francés Cheval o del experto arquitecto graduado catalán

español Gaudí, tienen antecedentes en el uso del estuco en el rococó, en particular en las soberbias iglesias del rococó alemán (o "*Friderizianisches Rokoko*"), de Dominikus Zimmermann y Johann Balthasar Neumann.

Pero también la forma de torre elevada y ábside apuntando con flechas que se elevan sin servir de arbotante a ninguna forma arquitectónica tiene una reproducción después de la Sagrada Familia, en la catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida de Brasília (consagrada el 31 de mayo de 1970) de Oscar Niemeyer, con su estructura hiperboloide de un diametro de 70 metros obtenida por el ensamblaje de 16 columnas de 90 toneladas cada una, que, logran una forma de arquitectura futurista y a la vez de corona. La catedral retrotrae las esculturas de los pórticos de las iglesias medievales en el atrio, las figuras monumentales de los cuatro evangelistas rodeando la entrada subterránea del edificio.

Ahora bien, es interesante notar una coincidencia formal y estética que, creemos, nunca fue antes mencionada: entre lo matérico de las excrecencias de la Sagrada Familia, derivada, como dijimos, a la vez de una referencia intelectual al gótico y de una práctica de embadurnamiento de las paredes propia del rococó, y la ideología del brutalismo de Le Corbusier, que propone dejar al descubierto el cemento, como elemento de estetización arquitectónico, con todo y sus imperfecciones. Por ende, podemos rastrear ahí, claramente, un origen, paradójicamente, organicista del pensamiento del

padre del Espíritu Nuevo, cercano en su propuesta de arquitecto al racionalismo de Loos. Esta intuición genética acerca del origen del brutalismo nos parece verse reforzada si comparamos las Bodegas Güell con la Capilla Notre-Dame du Haut de Ronchamp (1950-1955), con su forma de hongo, privilegiando la línea curva, y su techo de *shotcrete* o hormigón proyectado conglomerado con partes de piedras de los Vosges que provienen de la antigua Capilla antes del bombardeo durante la II Guerra Mundial, techo que asemeja una placa de madera ancha.



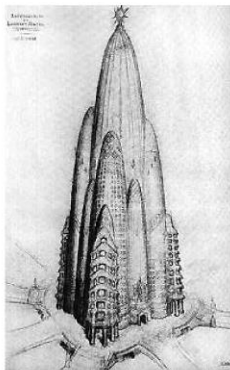
Obras de Gaudí, de izquierda a derecha y de arriba abajo: dos vistas de la Sagrada Família; dos vistas de la Casa Batlló; Casa Milà; Puerta de cementerio, 1875; Embarcadero, 1876; Proyecto de Kioscos Girossi; dibujo para la fachada de la Catedral de Barcelona según el proyecto de Joan Martorell, 1882; Casa Vicens; El Capricho, en Comillas

Lámina 9



Obras de Gaudí, de izquierda a derecha y de arriba abajo: Pabellones Güell; entrada y frontón del Palacio Güell; vista exterior, fachada y vista interior de las Bodegas Güell; Pabellón de la Compañía Trasatlántica, 1888; Colegio de las Teresianas; Palacio Episcopal de Astorga; Casa Botines en León; Proyecto de Misiones Católicas Franciscanas de Tánger, en una tarjeta postal remitida por Gaudí a Mariano Andrés, dueño de la Casa Botines, en 1893; Torre Bellesguard; Puerta de la Finca Miralles

Lámina 10



Obras de Gaudí, de izquierda a derecha y de arriba abajo: Exterior de la Iglesia de la Colonia Güell; Hotel Attraction; Maqueta polifuncional para la iglesia de la Colonia Güell, Museo de la Sagrada Família; Bóveda de hiperboloide de la Sagrada Família; Columnas helicoidales de la Sagrada Família; Chalet Catllaràs, 1905





De izquierda a derecha y de arriba abajo:
Vista aérea, dos exteriores y fachada de
la Catedral de Beauvais; Viollet-le-Duc,
dos perspectivas del Château d'Abbadia,
una de la Torre;

Lámina 12

Le Palais du Facteur Cheval: vista,
fachada Norte, y vista panorámica;
Catedral de Brasília; Le Corbusier, dos
vistas exteriores de Notre-Dame du Haut,
Ronchamp, y una vista interior

Tatlin

A inicios de 1917, encontrándose con De Chirico en el hospital militar de Ferrera, Carlo Carrà se vuelve miembro fundador del movimiento Pittura Metafisica. Desde 1912, Kandinsky plantea lo *Concerniente a lo espiritual en el arte* (*Über das Geistige in der Kunst*). De 1920 a 1922, Malevich publica 5 libros que desarrollan una mística del suprematismo al que se dedicó desde finales de 1915. Los planteamientos religiosos acerca del arte puro se multiplican a inicios del s. XX, en continuación, como intuyó Wölfflin, con la dualidad que se afirma desde el debate entre los Antiguos y los Modernos (s. XVII), y la oposición entre las corrientes de finales del s. XIX del arte por el arte (prerafaelitas, simbolistas, parnasianos) y el arte social (románticos, naturalistas, regionalistas, impresionistas, expresionistas), creándose la discusión sobre el sometimiento del arte al gusto burgués a partir de Baudelaire y el salón de los rechazados de Manet. La figuración a la vez se concibe como tradición genuina del "Volgeist", de la que parte Kandinsky, y como reducción burguesa a gustos clasicistas. De ahí el choque del Nuevo Plan Económico de 1921, Malevich perdiendo sus puestos en Moscú y Vitebsk por rechazar los fines prácticos del arte, mientras Tatlin rechaza el arte puro y plantea el arte del futuro como aplicado y de artistas-ingenieros. No se puede obviar el origen renacentista de la arquitectura contemporánea: identificación del arquitecto con un tratadista e ideólogo; interacción entre arte del arquitecto y del ingeniero militar y civil (Leonardo, Miguel Angel); mística de la labor arquitectónica, que impone la centralidad del modelo religioso

(San Pedro de Roma) y palaciego, y la superposición de formas geométricas puras de simbología neoplatónica y bizantina: el cuadrado símbolo de la tierra, el círculo (cúpula) del cielo. Blunt (*Artistic Theory in Italy 1450-1600*, Oxford, 1940) y Wittkower (*Architectural Principles in the Age of Humanism*, Londres, 1949) estudian la problemática de la Contrarreforma, en particular con Borromeo, entre planta central, circular, y cuadrada o de cruz latina. Las formas circulares y cuadradas como expresiones mínimas de la realidad objetiva o de la mente del artista son las que, en base a una misma búsqueda, dividen los resultados en Malevich y Mondrian. Klee en *Libro de apuntes pedagógicos* (1925) y Mondrian a partir de sus representaciones de árboles (1909-1912 - que hayan antecedentes tanto en *El árbol de los cuervos* de Friedrich como en *Oak tree in winter*, calotipo, 1842, de William Henry Fox Talbot -) hasta las *Composiciones*, parten del árbol como imagen-base de ramificaciones formales simples cuyas interrelaciones crean una complejización del edificio icónico. La arquitectura moderna (s. XVI-XVII) sostuvo un debate sobre la forma de Jerusalén y del Templo de Salomón alrededor del cual se desarrolla. La *Biblia* y la topografía dan formas cuadradas, pero la simbología del círculo, de Parménides a Pseudo Dionisos el Areopagita, imagen de Dios, se impone en la cartografía. *La Torre de Babel*, contra-modelo del Templo salomónico, representada por Bruegel es de forma circular, como la estratificada Ciudad del Sol de Campanella, mientras la Nueva Atlántida de Bacon es cuadrada, las dos siendo evocaciones utópicas de la Jerusalén celestial reencontrada en el Nuevo Mundo. Así, tanto los valores ideológicos (arte representativo

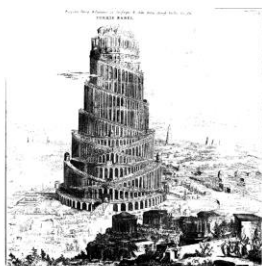
del aparato soviético, arte técnico del ingeniero) como formales (iconografía de la torre de Babel) del *Monumento a la III Internacional* (MIII, 1919) de Tatlin, que nunca llegó a construirse por la Guerra Civil, continúan y laicizan el simbolismo de las formas arquitectónicas modernas. Todas las figuras reproducidas por Delfín Rodríguez Ruiz (*Transformaciones de la arquitectura en el siglo XX*, Madrid, *Historia 16*, 2002, pp. 14-17, 66-69 y 73): el árbol de la viñeta satírica sobre la evolución de la arquitectura por A. Pompe (c. 1918), la demostración de la imposibilidad de erigir la Torre de Babel por A. Kircher, la arquitectura alpina de Taut (1917-1919), las casas volantes de Poelzig (1918), el *Monumento a la Alegría* de Luckhardt (1919), el frontispicio del *Manifiesto de la Bauhaus* por Feininger (1919), y la obra sin título de Scharoun (1919), evidencian el interés místico del expresionismo y la Bauhaus por, según Gropius (p. 66): "*la concepción creativa de la catedral futura que debe, de nuevo, asumir en una forma total y única la arquitectura, escultura y pintura*", torre de Babel de múltiples lenguajes propia de la ideología humanista renacentista, que resurgen de los planteamientos del voluntariamente oculto y subterráneo expresionismo, con la Cadena de Cristal (Gläserne Kette) y el Consejo de Trabajo para el Arte (Arbeitsrat für Kunst), a la Bauhaus, creada en 1919, los fundadores de los dos movimientos siendo básicamente los mismos.

Desde 1880, Nikolai Fedorov en *El Porvenir de la Astronomía y la Necesidad de la Resurrección* plantea la necesidad de la conquista del espacio como búsqueda mística de una nueva Jerusalén para unir los dos mundos: terrenal y celestial. El tema de la mística Babel es también el de

Metropolis (1927) de Fritz Lang. El concepto del hombre volador se desarrolla desde el s. XIX, del *Palingénésie humaine et la résurrection* de Nodier al *Viaje a la luna* de Méliès, y el globo "*Le Zélé*" de *Mort á crédit* de Céline, pasando por las casas volantes de Poelzig, los proyectos de cohetes de *El Espacio Libre* (1883) de Konstantin Tsiolkovsky, y de los discípulos de Fedorov: Nikolai I. Kibaltchich, con su proyecto, redactado en 1881, durante su corto encarcelamiento ante de ser ejecutado por el asesinato del Zar Alejandro II, y publicado por primera vez en 1918; y Tsiolkovsky en su ponencia (1903) *Exploración del espacio cósmico con ayuda de máquinas de reacción*. La Revolución rusa implica la necesidad de reconstrucción, la cual se orienta hacia esta mística de la conquista espacial. El "*cosmismo*", corriente rusa del s. XIX que plantea la conquista del cosmos y la victoria del hombre sobre el tiempo y el espacio vía el dominio de los procesos fisiológicos y la inmortalidad (lo que el estalinismo pondrá en práctica con la conservación del cuerpo de Lenin y más tarde de los dirigentes comunistas, incluyendo el propio Stalin), se dobla, en el cristianismo ruso, de la idea que Moscú será, después de Roma y Bizancio, la "*Tercera Roma*", imaginada por El Lissitzky dentro del plan de reconstrucción. El hombre nuevo de El Lissitzky se reapropia del hombre volador, "*Luftmensch*", palabra yiddish que designa a los judíos alemanes: "*hombres del aire*", carentes de arraigo, ilustrados por Chagall, y por extensión a los pobres, Maiakovski tiene un poema sobre, reza el título: "*El proletariado volador*", Goncharova figura *Ángeles y aviones* (referencia angelical que recuerda a *Enoch*); "*luftmensch*" símbolo del proletariado al

que el poeta Khlebnikov, inventor de lo no-objetivo ("zaum"), en sus *Proposiciones* (1914-1915), construye un nuevo hábitat móvil, permitiendo cambiar de lugar cada vez que se desea, cabinas móviles de vidrio con anillo para zeppelines que se amarran a casas-rejas de hierro en cualquier ciudad. La utopía de una "torre infinita" en un espacio "siempre más alto" de El Lissitzky e Tatlin a partir del *MIII* se expresa en *Letatlin* (1926-1932, cuyo nombre asocia el nombre de Tatlin con el verbo ruso "letat": "volar"), bicicleta insertada en una estructura de madera liviana, cubierta con membrana de seda, que, por propulsión humana, permite simbólicamente al hombre alzar vuelo valiéndose sólo de sus propias fuerzas (los antecedentes de *Letatlin* son el *Ornitóptero* de Leonardo Da Vinci, e el proyecto de máquina voladora, 1714, de Emanuel Swedenborg, de la que Swedenborg da una descripción técnica completa en la 4a edición del *Daedulus Hyperboreus*, 1716, primer periódico científico sueco, fundado por Swedenborg). Lo no-objetivo es la base de las formas flotando en el espacio "sin pega ni clavo" de Malevich. Khlebnikov resume la utopía arquitectural rusa de la época con la frase: "El futuro es nuestra casa". Aún después de la desaparición organizada de las vanguardias, la arquitectura oficial soviética siguió especulativa de realidades utópicas, como enseñan los bocetos de Iakov Tchernikov. Con sus 440 m. de altura previstos, e ideología técnica (v. el *Manifiesto de la Internacional Constructivista* del Congreso Dada de Weimar, 1922, los lemas: "¡El arte ha muerto!" "¡Viva el nuevo arte maquínico de Tatlin!" de Grosz y Herzfeld, y la declaración de Grosz en el No 2 de 1923 de *LEF*, revista de de Maïakovsky: "llegará un día en que el pintor ya no será

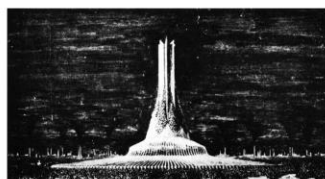
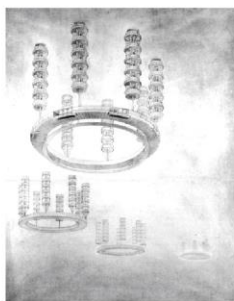
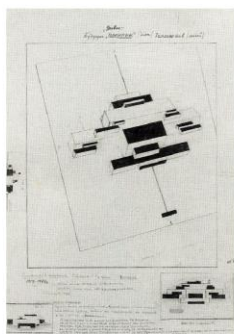
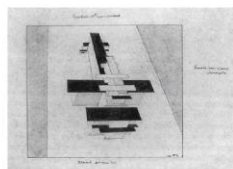
el anarquista bohemio del tipo flojo, sino un trabajador irradiante la claridad y la salud en el seno de lo colectivo”), *MIII* se inspira tanto, por su arca de apertura del nivel inferior, de la Torre Eiffel (a su vez elevación-símbolo de la técnica humana contemporánea apuntando al cielo), como de la *"montaña muy elevada"* de Ezequiel, 40ss. En el t. II de *Filosofía del deber universal* (1913), Fedorov rechaza la contemplación metafísica pasiva del mundo, y la regulación de la naturaleza vía la arquitectura, *"teatro de creatividad cósmica"*. Prefigurando el Nuevo Realismo y su interpretación por Pierre Restany, *La constatación del Formalismo* de Chlovsky plantea: *"Las obras de arte ya no son ventanas abriendo sobre el mundo, son objetos"*. *MIII* retoma formalmente el *Relieve* (1916) de Tatlin, escultura-objeto con forma de pichinga. Malevich, que se basa, sin citarlos, en Fedorov y Tisolkovsky, define su arquitectura cósmica en la descripción que da, en 1920 en la revista *Aero* del Unovis, grupo de arquitectos reunidos alrededor suyo en Vitebsk, tras su ida de Moscú, de un nuevo satélite *"suprematista... de una sola pieza, sin el menor tornillo. Una viga metálica... fusión de todos sus elementos, a imagen del globo terráqueo que lleva en sí todas las perfecciones,... se moverá sobre su propia órbita"*, propuesta defendida por El Lissitzky, y racionalizada después por la Asociación de Arquitectos Nuevos Asnova. La descripción recuerda la propuesta astronómica de *MIII*, tres edificios de vidrio rotando: uno cúbico, cada año, otro piramidal, cada mes, el tercero cilíndrico, cada día.



De izquierda a derecha y de arriba abajo:
Tatlin, *Monumento a la III Internacional*,
cuatro vistas; Anasthasius Kircher, dos
visiones de la *Turris Babel*, 1679;
Letatlin, 1929-1932, 6 vistas; Marc
Chagall, *Paris a través de la ventana*,
1913, y *Promenade*, 1918;

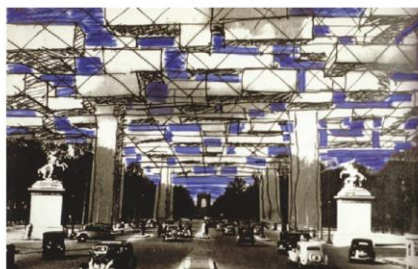
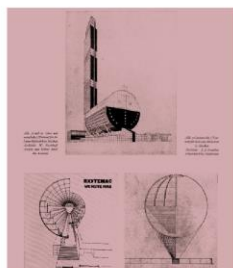
Nataliya Sergeevna Goncharova, *Ángeles
y aviones*, de la serie "*Imágenes Místicas
de la Guerra*", 1914; Torre Eiffel, 1889;
Feininger, portada del *Manifiesto
Bauhaus*

Lámina 13



De izquierda a derecha y de arriba abajo:
 Bruno Taut, *Arquitectura Alpina*, c.1918,
 y *Die gläserne Kette*, 1919-1920;
 Kasimir Malevich, *Planita o Casa del
 Piloto*, 1924; Krutikov, *Ciudad Espacial
 del Futuro*; Georgy Krutikov, *Ciudad
 Voladora*, 1928; El Lissitzky, *Sky-Hook*,
 1923-1925; *Tribuna para Lenin*, 1924;
 dos vistas del *Hombre Nuevo*, 1923;
 Wassili Luckhardt, *Monumento al
 Trabajo*, 1917;

Lámina 14



De izquierda a derecha y de arriba abajo:
 Scharoun, dos pinturas; Lev Rudnev,
Ciudad del Futuro, 1925; Ivan Leonidov,
*Proposición para el Ministerio de la
 Industria Pesada*, 1934, y *Propuesta
 para el Instituto Lenin*, Vesnin, *Edificio
 Pravda de Leningrado*, 1924; Yona
 Friedman, *Paris Spatiale* (collage), 1959;
 OMA's *Boompjes* project, 1980; Coop
 Himmelblau, *Long Thin Yellow Legs of
 Architecture*, 1988; *Pabellón Alemán*,
 Expo 2000 Hanover

Lámina 15

Adolf Loos

Respecto de los estudios genéticos de comprensión del material simbólico, debe interrogarnos el hecho de que el padre del racionalismo en arquitectura: Adolf Loos, decidió representarse en su tumba mediante la forma paradigmática de su carrera: el cubo arquitectónico.

Recordemos que, en su conferencia, y texto fundador: *"Ornamento y Delito"* (1908), plantea que *"lo que es natural en el papúa y en el niño ("ornamentarse el rostro", "garabatear", "llenar las paredes con símbolos eróticos"), resulta en el hombre moderno un fenómeno de degeneración"*, ya que *"el hombre de nuestro tiempo que, a causa de un impulso interior pintarrajea las paredes con símbolos eróticos, es un delincuente o un degenerado"*, y que, por ende, *"La evolución cultural equivale a la eliminación del ornamento del objeto usual"*. Resulta entonces paradójico cuando, en una de sus múltiples estancias por enfermedad nerviosa en la Institución para afecciones nerviosas Rosenhügel, en el Sanatorio del Doctor Schwarzmann, en Kalksburg, cerca de Viena, realizó, en 1931, bocetos para su propia tumba, diciéndole a su esposa: *"Quiero que mi tumba sea un cubo de granito. Pero no muy pequeño, pues parecería un tintero."* (Adolf Loos: *escritos II 1919/1932*, ed. Josep Quetglas y Adolf Opel, Madrid, El Croquis Editorial, 1993) Por lo cual, a su muerte, en 1933, la ciudad de Viena puso a su disposición una parcela del Cementerio Central, parcela 32 de las tumbas de honor del cementerio municipal, en la zona de los hombres y mujeres ilustres, su discípulo, Heinrich Kulka, diseñó los planos,

acordes con los bocetos de Loos, mientras sus amigos sufragaron los gastos, para la tumba que, de hecho, consiste en un bloque macizo cuadrado de granito con el nombre grabado en una de las caras del cubo. Aunque cabe mencionar la existencia de otro boceto de Loos para su tumba, cuyo original se perdió, y que consistía en una peana para el busto que el escultor austriaco Francis Wills había hecho del arquitecto en 1931 (Mónica Gili, *La última casa*, Barcelona, Gustavo Gili, 1999). Simón Marchán Fiz (*La historia del cubo - Minimal Art y Fenomenología*, Bilbao, Sala Rekalde, 1994) considera que, al diseñar su propia tumba en esta forma, Loos regresa al cubo como forma más elemental, esencialidad primaria y ancestral, como límite del silencio.

Ya Loos había formulado propuestas previas y similares a su tumba auto-conmemorativa, tanto en el Mausoleo para el historiador del arte Max Dvorák (1921), cubo o bloque macizo de granito negro cuya cúspide asemeja las tres últimas gradas de una pirámide escalonada de base cuadrada, como en la anterior y sencilla base de losa (que prefigura la base lineal de losa sobre la que se monta el cubo de la estela de Loos), adosada a una ancha pared y coronada por una cruz de madera, que conforma la Lápida (1919) que realizó para su amigo Peter Altenberg. El Mausoleo era previsto ser decorado en su interior por el pintor Kokoschka, conforme, según Benedetto Gravagnuolo (*Adolf Loos Teoría y Obras*, Donostia-San Sebastián, Nerea, 1988), un escrito de Dvorák: "*¿Lo que Miguel Angel pintó y esculpió en sus últimos años parece pertenecer a otro mundo? Tras haber llegado a los supremos límites del arte, se replantea los más hondos problemas de la existencia: ¿por qué vive el*

hombre y cuál es la relación entre los bienes transitorios, terrenales y materiales de la humanidad y la eternidad, el espíritu, lo sobrenatural?", que, según Gravagnuolo, podría servir de epígrafe, tanto al idealismo crítico de Dvorák, como al expresionismo pictórico de Kokoschka, y el existencialismo arquitectónico de Loos.

Le Corbusier se recordará sin duda de la lección de Loos, ya que, en 1957, a raíz de la muerte de su esposa Ivonne, proyecta en Roquebrune-Cap Martin (Costa Azul, Francia), justo encima de su "*cabanon*" frente al mediterráneo, la sepultura en la que descansará con ella. Se trata de una lápida cuadrada, sobre la cual se dibujan una cruz (geometría) y una concha (naturaleza), estructurada mediante la sección áurea, según Carmen Bonell Costa (*La divina proporción: Las formas geométricas*, Barcelona, UPC Universitat Politècnica de Catalunya, 1999):

"Partiendo del cuadrado ABCD, se trata el eje GI; uniendo I con C y D se obtiene el triángulo isósceles DIC. Construir, abatiendo la diagonal GA del semicadrado, el rectángulo áureo FBCE; al unir E con I se obtiene el punto H; éste se encuentra con el lado del triángulo DI en J, punto en el que se sitúa el rectángulo áureo interior JKLM, donde se ubican un cilindro hueco y una forma ortogonal frontalmente cuadrada: en ella, sobre un fondo de varios colores, está escrito: "Ici repose Charles-Edouard Jeanneret, dit Le Corbusier, et Ivonne Le Corbusier""

No muy lejana a la tumba de Loos es también la de Alvar Aalto, en el cementerio de Hietaniemi (Helsinki, Finlandia), diseñada por Elissa Mäkinen (segunda esposa de

Aalto), quien importó de Italia un capitel jónico del siglo XVIII para el lado izquierdo de la tumba (vista de frente), capitel que, conforme y remitiendo a los juegos formales en la arquitectura de Aalto entre línea recta y línea curva, rompe la linealidad de la lápida rectangular que lleva el nombre del arquitecto.

Tal vez podemos ver en la preocupación de Mies van der Rohe en sus últimos 20 años de carrera para crear espacios libres y abiertos, dentro de un ordenamiento estructural de mínima presencia, el fundamento de la extrema sencillez, también cuadrada, pero biplana, de su tumba, en el cementerio de Graceland (1969).

Loos ("Architektur", *Der Sturm*, 15/12/1910, cit. por Gravagnuolo, p. 170) escribía: "*Sólo hay una pequeña parte de la arquitectura que pertenezca al arte: el monumento funerario y el monumento conmemorativo. Todo lo demás, lo que sirve para un fin, debe quedar excluido del reino del arte.*" Si bien tal planteamiento aclara las razones formales del trabajo de los tres monumentos funerarios que realizó (el Mausoleo, la Lápida, y su propia tumba), nos deja entender que la cuestión formal o "*reino del arte*", precisamente, es lo que rigió dichas realizaciones.

Si nos devolvemos un momento sobre la arquitectura de finales del s. XIX, nos damos cuenta que sus principales realizaciones: la Torre Eiffel y el Auditorium (Chicago, Illinois, 1889) de Louis Sullivan, no son lo que pretenden o lo que acostumbramos a ver en ellos. Obviamente, la Torre Eiffel no es, sino un proyecto grandioso, remitido a la ideología decimonónica de la Torre de Babel (poder de los hombres sobre el mundo y el diseño divino, v. nuestro artículo de la

misma serie sobre: "Tatlin", 2/9/2006, p. 10), proyecto que quiere demostrar cuan alto puede extenderse una arquitectura de hierro. Lo mismo ocurre con los rascacielos que, por lo visto el 9/11, y expuesto en películas catástrofes como la famosa *The Towering Inferno* (1974, Irwin Allen y John Guillermin), no son funcionales en cuanto a proceso de evacuación se refiere, pero que sí son prácticos para amontonar gentes verticalmente, en oficinas o apartamentos, y se desarrollaron por la emoción que provocó la construcción del primer ascensor por Elisa Otis en New York en 1857. Si la idea de que "*la forma sigue a la función*" se debe a Sullivan como uno de los máximos exponentes de la Escuela de Chicago, es evidente en este movimiento la influencia de la arquitectura palaciega renacentista italiana, que se encuentra en todos los edificios de todos los miembros del grupo, quienes, por sus estudios, llevaron a E.U. el gusto por el neo-clásico. Si Le Baron Jenney ejemplifica perfectamente el "commercial style" en sus edificios, su educación en l'Ecole des Beaux Arts de París lo empujó inicialmente al neo-gótico, que se transformará después en eclecticismo. Así el Home Insurance Building de Chicago (1883-1886), primer rascacielos usando el entramado de hierro estructural, revela sin embargo un basamento clasicista. En cuanto a Richardson, también educado en l'Ecole des Beaux Arts, se dedica a reestructurar, con Olmsted, un neo-románico (Sever Hall, Harvard University, 1880; The Allegheny County Courthouse, Pittsburgh, Pennsylvania, 1883-1888; Marshall Field Warehouse, Chicago, Illinois, 1887; Buffalo's New York State Asylum, 1870; Emmanuel Episcopal Church, Pittsburgh, Pennsylvania), que tuviera seguidores en el movimiento

"Richardsonian Romanesque". Influencia richardsoniana se halla en los que fueron sus alumnos McKim, Mead & White, por ejemplo en edificios como la Pennsylvania Station de Manhattan (1905-1910), estilo neo-románico que deriva al neo-clásico en la Seth Low Memorial Library (Columbia University, 1895), el Rhode Island State House (Providence, 1904), o la Naugatuck High School (c. 1910). La influencia richardsoniana del "*palacio urbano italiano del siglo XV*", perfectamente representado en el Rokery Building (Chicago, 1886) y el Mills Building (San Francisco, 1892) de Daniel Burnham y John W. Root, se extiende a estos dos arquitectos, culminando en su Court of Honor and Grand Basin de la World's Columbian Exposition (también de 1892), que celebraba el 400 Aniversario del Descubrimiento de América, construcción ubicada en el entonces abandonado Jackson's Park, y que marca el apogeo del Classical Revival Style. De ahí que, si apartamos lo que la estructuras de hierro en sí, asociadas con los pilares de hormigón, y contemporáneo desarrollo de los ascensores automáticos, permitieron a la época y a la Escuela de Chicago: desaparición de los muros de carga, grandes ventanales en toda la fachada, elevación infinita de los pisos, y si nos alejamos del contexto histórico que, después del incendio de 1871, permitió que floreciera el comercio inmobiliario en la ciudad de Chicago, vemos que la arquitectura de la Escuela de Chicago, lejos de definirse por lo funcional, se presenta como búsqueda formal, histórica, de apropiación e integración de estilo, con las nuevas técnicas de construcción y comodidades de la época. El ya mencionado Auditorium de Sullivan, obra más importante de este arquitecto y más conocida de la Escuela, nos enseña las

disfunciones formales de los principios reivindicados por el mismo Sullivan y por los miembros del movimiento: pues, sus muros funcionan como soporte de las plantas, utiliza materiales antiguos como el granito del basamento, hay decoraciones historicistas, arcos y columnas, en una palabra, el edificio tiene más elementos historicistas que innovadores.

Misma dialéctica se encuentra en la arquitectura de las estaciones de trenes: con entradas monumentales, también palaciegas, que incluyan escaleras monumentales y pórticos de anchos pasillos con columnatas, mientras la parte de los muelles ofrecían un arquitectura de ideología ingenierista de vidrio y acero, relacionado con lo utilitario, lo contemporáneo, la velocidad de las nuevas máquinas de hierro.

Mies van der Rohe, representante del purismo racionalista o funcionalista en arquitectura, como revela su IBM Plaza (Chicago, 1919), se deja sin embargo impresionar por su encuentro con Mondrian en 1922, a partir del cual intentará plasmar en su obra la metodología pictórica de Mondrian, diseñando edificios de planos limpios, de paredes lisas y abiertas que sobresalen del edificio y se integran en el jardín, arquitectura abierta en la que los espacios fluyen entre las habitaciones y nunca se siente la sensación de encerramiento, siendo la principal muestra de este tipo de arquitectura el Pabellón Alemán de la Feria de Muestras de la Exposición Internacional de Barcelona (1929), hoy reconstruido. Obviamente, las teorías de Mies van der Rohe en este sentido tendrán influencia en Le Corbusier, con la planta libre, y en Frank Lloyd Wright, con el principio de voladizos integrados a la obra en las llamadas Casas de la Pradera.

Para la Exposición de Barcelona, Mies van der Rohe diseña también la silla Barcelona, la cual no es sin recordar la silla roja y azul (1917) de Rietveld, también inspirada en los principios de Mondrian. Los intentos formales, relacionados con valores pictóricos y volumétricos de Rietveld en la Casa Schroder (Utrecht, 1924), tienen equivalente y eco en las contemporáneas "*Meisterhaeuser*" o Casas de Maestros: Casas de Kandinsky, Klee, Moholy-Nagy, Schlemmer, Fieninger, Muche, y de Gropius, que él mismo promovió como director de la Escuela cuando se trasladó la Bauhaus en Dessau (1925). *Meisterhaeuser* que tenían como elementos en común: una planta de dos pisos, con juegos volumétricos basados en cubos arquitectónicos entramados, sin decoraciones ni colores exteriores, pero con trabajo de los valores cromáticos para delimitar los espacios interiores, como es en particular el caso de la escalera en la Casa Kandinsky.

Las anteriores descripciones nos indicaron varias cosas: 1/ el carácter no sólo simbólico, como expresa Marchán Fiz, sino, por ende, obligatoriamente referencial, ideológico y cultural, es decir, no puro ni racional o funcional, del cubo en la tumba de Loos, carácter que volvemos a encontrar en las de Dvorák y Altenberg, por el mismo Loos, así como de Mies van der Rohe, Le Corbusier y Aalto. 2/ La negación de la negación del carácter de delito del ornamento para Loos, en cuanto éste ornamento se expresa conforme su teoría de la forma pura, es decir, se identifica con el cubo arquitectónico. 3/ La negación de la arquitectura meramente con fin de uso, teoría aristotélica, por parte de Loos cuando se trata de lo funerario y lo conmemorativo, por lo cual se vuelve artístico, en sus propias palabras, el cubo en el contexto en

que lo emplea, es decir, el contexto funerario y auto-conmemorativo. 4/ El origen de esta dualidad en Loos entre principios autoproclamados como racionales y representación del mundo basada en ideologías místicas de las formas puras (v. la asociación entre el cubo, símbolo terrenal, como demostramos en *Una historia de la arquitectura moderna*, y la pirámide, símbolo de ascensión celestial en el Mausoleo) en la Escuela de Chicago y la Bauhaus, donde, idénticamente, los arquitectos de estos movimientos, aunque proponiendo repetidamente una arquitectura funcional y/o racional, realizaron edificios referidos estilísticamente, y por ende, hasta cierto punto, visualmente decorativos.

Se explica muy bien en el caso de la Bauhaus por la pretensión de arte total de la Escuela, y la integración en ella de artistas quienes, como Kandinsky, Moholy-Nagy, Klee o Itten, se preocuparon de los valores cromáticos, y de encontrar colores o formas puras, lo cual, adentrándonos a la oposición puro-impuro, obligatoriamente le da valor místico a objetos en sí carecientes de axiología. Ni los colores ni las formas son puros o impuros. A lo sumo los colores pueden ser primarios o secundarios, y las formas simples o compuestas. Es el valor que se les aplica que determina tal grado de im/pureza. En particular Kandinsky en sus escritos de la Bauhaus se interesó a la espiritualidad de los colores en *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos* (1926), que parte de sus enseñanzas en la Bauhaus en Weimar, y continúa *De lo espiritual en el arte* (1911). Moholy-Nagy, por su parte, en sus *Libros de la Bauhaus*, en particular, en el octavo volumen titulado: *Pintura Fotografía Film* (1925), plantea la relación entre pintura que

da forma al color, y fotografía como medio de investigar y exponer el fenómeno luz, lo que pondrá en práctica en el *Modulador Espacio-Luz* (1930).

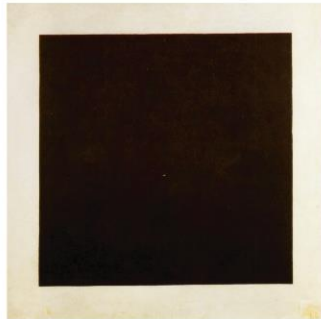
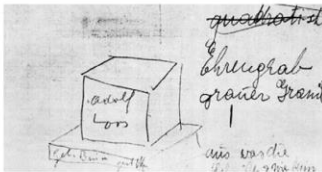
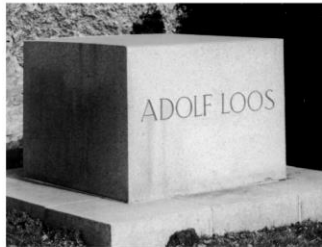
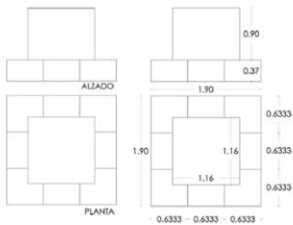
Otro elemento de comprobación del misticismo original del concepto del cubo arquitectónico en Loos, y por ende en toda la arquitectura racionalista, imponiendo relectura de la herencia y la transmisión de la arquitectura del s. XX, es la contemporaneidad entre los planteamientos de Loos y las investigaciones de Malevich, quien, en un proceso investigativo paralelo al de Kandinsky, parte de los íconos rusos bizantinos tradicionales para reencontrar la fuerza genuina del *volgeist*, lo que lo llevará a culminar su proceso introspectivo con la exposición 0,10 (1915), donde presenta obras abstractos basadas en la forma del cuadrado y la cruz, como el famoso *Cuadrado negro sobre fondo blanco*. Pero sus investigaciones sobre la forma pura trascendente, suprematista, liberada de la figuración (a semejanza de la arquitectura pura, liberada de ornamento, de Loos), lo llevarán más lejos todavía, a abandonar la pintura de caballete, y, a partir de 1922, cuando el Inchuk (Instituto de Cultura Artística) de Moscú le obliga a cerrar su escuela Afirmación de lo Nuevo en el Arte (Unovis por sus siglas), a dedicarse planites y arquitectones, obras a mitad de camino entre escultura y arquitectura, que son maquetas de diseño axonométrico que acumulan formas cúbicas, en las que Malevich decía: "*ve(r) el inicio de un nuevo arte de edificios en mi arquitectura suprematista*" ("*Malewitsch zitiert nach Michijenko Die suprematistische Säule - Ein Denkmal der ungegenständlichen Kunst*", in: Matthew Drutt, *Kasimir Malewitsch – Suprematismus*, Deutsche Guggenheim, Berlin,

14/1/2003-27/4/2003, Ausstellungskatalog, New York, 2003, p. 81).

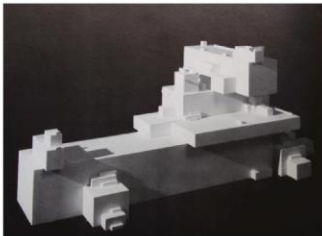
Así, con este último elemento, confirmamos que el cubo arquitectónico, así como pasa en Malevich y el suprematismo, desde sus cuadrados y cruces biplanas en pinturas hasta sus maquetas tridimensionales, no tiene valor racional, sino sobredetermina una forma pura, de antigua simbología (el mundo, los cuatro puntos cardinales, la "*cuaternidad*" de Jung), el cuadrado, y su equivalente en el plano tridimensional: el cubo. Su valor místico, lo revela su mismo uso por el padre fundador del racionalismo para su tumba.

De ahí que, basado en preocupaciones místicas y artísticas (místicas del arte y los artistas contemporáneos, artísticas de trascendencia), el racionalismo no es racional, tampoco que el funcionalismo, como vimos con la Escuela de Chicago, es funcional. Lo que, a nivel de historia de los estilos es muy importante e interesante, ya que, no sólo nos plantea la necesidad de re-visitar la concepción del panorama arquitectónico y urbano que tenemos nosotros los contemporáneos, ya no como un hecho dado por una lógica trascendente, sino como una forma relativamente equivocada de concebir la ciudad y sus edificios en términos de sencillez de realización y de bajos costos y economía antihumana, sino también nos conduce a volver, una vez más, como en los casos, por ejemplo, de El Bosco, Géricault o Darío en nuestras labores y libros anteriores, a considerar que la mentalidad individual actúa dentro de la colectiva, y los productos simbólicos (en este caso, la arquitectura) no son productos básicos de la necesidad, sino de la idea o imagen

que nos hacemos de dicha necesidad, es decir, de una ideología provocada por el mundo ideológico que nos determina como humanos, y prejuicia, pervirtiéndola, por bien o por mal, la visión que, sin este contexto social y cultural predominante, de él (el mundo) tuvieramos.



De izquierda a derecha y de arriba abajo: tumba de Adolf Loos, sus medidas y su bosquejo por el mismo arquitecto; Malevich, *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, 1923; Mies van der Rohe, *Pabellón alemán* de la Exposición de Barcelona, y sillas Barcelona en el Pabellón; Gerrit Rietveld, *Silla Roja y Azul*



Min Pei

Una de las más importantes características de los dos septenados de François Mitterrand como presidente de la República de Francia son las llamadas “*grandes obras*” (“*grands travaux*”). Respondía su realización a una doble necesidad: primero, representar propagandísticamente, conforme la ideología del partido socialista la línea del partido y su involucramiento con la contemporaneidad (símbolo ésta de las fuerzas revolucionarias del porvenir, por oposición a las fuerzas reaccionarias de derecha), segundo, a nivel más diacrónico, o sea, inscrito dentro de la realidad contextual de la historia inmediata de Francia en aquellos años, el hacer patente la diferencia entre los gobiernos antecedentes al socialista, que sucedieron sin mayor trascendencia al emblemático jefe de guerra, general y presidente Charles de Gaulle, y las nuevas fuerzas al poder a partir de 1981, bajo el mando del primer presidente de izquierda desde 1958.

Dentro de este marco ideologizado, Mitterrand se apoyará en el uso de las artes como expresión de la juventud socialista en la figura central de Jack Lang, ministro de Cultura que vino a ser el más conocido y popular de los políticos de la época, instaurando fiestas como la de la Música, y promoviendo movimientos emergentes tales como el rap.

Sin embargo, lo más relevante y destacado para asentar el poder espiritual de lo que se definirá como los “*años Mitterrand*” tanto en el interior como en el exterior del país, son las obras monumentales, las susodichas “*grandes obras*”, entre las cuales se destaca principalmente la famosa Pirámide (1983-1988) del arquitecto sino-estadounidense Min Pei.

Es significativo que, históricamente, el Gran Louvre abra la Voie Triomphale, que va del Arco del Carrusel y el Jardín de las Tuileries, pasando por la Plaza de la Concordia, los Campos Elíseos y su Arco de Triunfo, hasta, precisamente, en la actualidad, otra de las grandes obras del período de Mitterand: la Defensa y su propia Gran Arca (“*Grande Arche*”, y no “*Arc*”), construida contemporáneamente a la Pirámide (entre 1983 y 1989), por el arquitecto danés Otto von Spreckelsen. A diferencia del Arco de Triunfo de los Campos Elíseos, donde están sepultados, desde 1920, los restos mortales del Soldado Desconocido de la Primera Guerra Mundial, que es un Arco abierto en cada uno de sus cuatro lados, el Arca de Spreckelsen es un cubo de 100 metros de lado, sólo abierto en su centro. La construcción del Arco de Triunfo fue ordenada por Napoleón en 1806, en honor a las tropas francesas, y terminado bajo el reino de Louis-Philippe (1832-1836). El Arco de Triunfo, construido por el arquitecto Chalgrin, mide 49,546 m. x 44,820 m. Se ubica al centro de la Plaza de la Estrella, porque se encuentra simbólicamente al centro de las avenidas que son como sus ramificaciones, y sus relieves representan las victorias napoleónicas. A la inversa, el Arca de la Defensa, al centro de la Plaza abriendo, por una parte, sobre grandes edificios de vidrio y acero dedicados al comercio y las finanzas, y, por otra, sobre un amplio centro comercial y una FNAC (Fédération Nacional d’Achat des Cadres: principal consorcio de librerías francés, creado en 1954 para los jóvenes lectores y amateurs de discos de la clase media), es un cubo liso, sin relieves esculpidos.

La Voie Triomphale, que empezó a ser edificada en el siglo XVII por el arquitecto Le Nôtre como vía de carruaje para la Cours de la Reine et la Grand Cours, llega a tener el nombre de Campos Elíseos a inicios del siglo XVIII, y ampliar y terminarse en la Epoca de Napoleón III.

Es decir que Mitterand agrandó una vía real, para marcar su propio poder, afirmándolo desde dos polos centrales: el poder financiero y comercial, que es el del capital de la Defensa, y el poder cultural y perenne, faraónico, de la Pirámide, la cual se dobla, de hecho, con las Columnas (1985-1986) de Daniel Buren, el artista conceptual francés, ubicadas en frente del Louvre: en la Tours d'Honneur del Palais-Royal. Ahora bien, se sabe la función de la columna como símbolo, por su forma, del encuentro entre lo humano y lo divino. De la misma forma, el camino de la Pirámide, que pasa por la Plaza de la Concordia, o sea, a la orilla del Palacio presidencial del Eliseo, desemboca sobre el Arca de Alianza del socialismo con el libre mercado.

Es obvio que, en esta dialéctica entre lo efímero de la ganancia y lo secular de la cultura como representación permanente del poder del tirano la Pirámide del Louvre, ella misma invertida en su parte subterránea, evidenciando el carácter de conservación a través de los siglos del legado espiritual (aquí en sentido religioso y místico) del Museo, al que ella da (y lleva) luz y trascendencia, se inspira directamente en el zigurat (templo piramidal de origen babilónico) invertido que lleva una luz intensa en el Museo Guggenheim de Nueva York, interconectando las numerosas galerías del edificio, Museo que le fue encargado al reconocido arquitecto organicista estadounidense Frank Lloyd

Wright por el propio Salomon R. Guggenheim en junio de 1943, y que realizó entre 1946 y 1959. De hecho, es también a Frank Lloyd Wright que la Pirámide del Louvre parece deber su forma exterior, ya que, con toda evidencia, reutiliza la estructura de otra realización famosa del arquitecto norteamericano: la Sinagoga Beth Solom (1959, Elkins Park, Pennsylvania), a la que, además, presta, por referencia, su significado religioso de santuario.

Es, según se dice, por insistencia de Mitterrand que la Pirámide del Louvre consta de 666 paneles de vidrio, su altura total siendo de 21,6 m. (216 correspondiendo a la raíz cúbica de 6). Es, probablemente, difícil saber a qué remitir exactamente tal simbólica en la Pirámide del Louvre, aun cuando se conoce, por las confesiones de la necromántica Elizabeth Tessier, la importancia del horóscopo y las predicciones en la vida política del presidente francés. Sin embargo, no parece totalmente fuera de lugar acercarla a las tesis masónicas de la instauración del Nuevo Orden Mundial o sistema comunista planetario soñado por la secta luciferiana de los Illuminati, creada en 1776. La misma estructura piramidal, que aparece también, troncada, en los billetes de un dólar, pareciera confirmar esta relación.

Ya el ruso Tatlin, a inicios del siglo XX, utilizó los cuerpos platónicos para evidenciar el papel simbólico de cada organismo institucional en el Monumento a la Tercer Internacional, el uso de una forma remitiendo a la función siendo un recurso muy comúnmente utilizado por los arquitectos.



De izquierda a derecha y de arriba abajo: dos vistas de la Pirámide del Louvre; Plan de París



Lámina 17

Brasilia

A como la Pirámide del Louvre, doblada por las *Columnas* de Buren, alude al origen decimonónico del museo, creado en 1793 en el más representativo palacio parisino de los reyes construido (1180) por Philippe Auguste, y su enriquecimiento con los tratados (1797) de Tolentino y CampoFormio y la dirección (1801-1815) de Vivant Denon gracias a las conquistas de Napoleón, entre los cuales su primera campaña: Egipto (1798-1801), hasta la caída del Imperio (1815) cuando las naciones saqueadas piden devolución de obras y se dismantela el museo, el traslado del Obelisco de Luqsor, elegido por Champollion, quien descifró los jeroglifos, y donado por el pacha de Egipto Mehemet-Ali, a la Plaza de la Concordia (1830-1836), al ser el más antiguo monumento de la capital, marca la nostalgia napoleónica y el inicio de la egiptomania francesa (Robert Solé, *Le grand voyage de l'Obélisque*, París, Seuil, 2004), Brasilia, diseñada por Oscar Niemeyer y Lúcio Costa, combina en su trazado ideologías del tiempo. En 1950 el presidente Kubitschek nombra Niemeyer asesor de Nova Cap, organización encargada de fundar la nueva capital del país, futura Brasilia. Niemeyer abre (1956) un concurso nacional para las trazas urbanísticas del proyecto, que gana Costa. Niemeyer diseña por su parte varios edificios de la nueva ciudad. La construcción de Brasilia, como la de Ashdod en Israel, se origina en las reconstrucciones de las ciudades europeas después de la Segunda Guerra Mundial (Inglaterra da la pauta con su Ley de Planificación Urbana y Provincial, 1947), que impulsan otras grandes obras promovidas por los mismos

países europeos. 21 de abril de 1960: se inaugura Brasilia después de 41 meses de construcción. La intención era doble: impulsar la colonización en el interior del país, y poner fin a la pelea entre las ciudades costañas Sao Paulo y Rio de Janeiro por ser elegida capital.

El trazado de Brasilia llama la atención: un arco tendido sobre una flecha, las alas dibujan los barrios residentes y la flecha el eje monumental de Este a Oeste. Esta forma evoca el famoso Cristo del Corcovado de brazos extendidos de Rio de Janeiro, estatua de concreto de unos 30 mts de altura construida (1926-1931) por Hector da Silva Costa, con colaboración de Paul Landowsky, que cobija toda la ciudad. La cruz formada por Brasilia remite también a los brazos abiertos del Vaticano de Bernini. Por su pretensión de ciudad ideal utópica, Kubitschek era comunista, la apertura institucional de la capital a todos los habitantes con igualdad de derechos tenía un propósito simbólico obvio, como la simbología ecuménica del Vaticano berniniano. Se reconoce la influencia de la Villa lineal (1929) de Miliutin y el impacto que tuvo sobre Le Corbusier en su acercamiento al mundo soviético desde 1928-1933, y el posterior V7 (o 7 Vías), único proyecto realizado por Le Corbusier, ubicado en Chandigarh (India), cuyas áreas peatonales e industrial se ubicaban a lo largo de líneas perpendiculares, siendo las primeras zonas de viviendas, las secundas vías de tránsito. Después de la Independencia (1947, año en que Inglaterra promulga su Ley de Planificación), se dividieron India y Pakistán, quedando la capital Lahore del Punjab en el Pakistán, por lo que de común acuerdo los gobiernos de la India y el Punjab deciden crear una nueva capital, cuyos

planes confían (1949-1950) al estadounidense Albert Mayer. La muerte de su más cercano colaborador le obliga a renunciar, y queda el proyecto en manos de Le Corbusier hasta el final. Brasilia se rige por dos ejes: viviendas, y administración/tránsito. Responde entonces, como la obra de Le Corbusier (dialéctica entre plan perpendicular de organización urbanística plana con el principio del V7 y elevación tridimensional del leonardiano y vitruviano *Modulador*), a la concepción contemporánea de la ciudad centralizada, de origen moderno, analizada por Lewis Mumford (*La ciudad en la historia*, Buenos Aires, Infinito, 1966, II, pp. 451ss.) con la forma centralizada en asterisco, desde el palacio (poder temporal del príncipe) y la plaza hacia el exterior mediante grandes avenidas, arterias ya no basadas como la ciudad medieval en el espacio peatonal y el mercado, sino en la velocidad de los coches de los poderosos, lo que desemboca en el París de Haussmann o el Berlín de Bismarck. A la vez se expande horizontalmente (como la ciudad moderna desde la plaza central del palacio, dando la pauta al reemplazo de las viejas calles estrechas y los espacios verdes por avenidas dedicadas no a la vida sino al movimiento) y verticalmente (la velocidad horizontal tiene por contraparte en los rascacielos nota Mumford la velocidad vertical con el invento del ascensor). Brasilia, como la V7, viene de una doble ideología: la ciudad burguesa, y la ciudad utópica o ideal, esta última de la cual presta dos formas paradójicas. Por la flecha el concepto de ciudad lineal al infinito de Arturo Soria y Mariano Belmás (1892-1910), que ve el desplazamiento en el espacio como única vía de ampliación de la ciudad, Soria, a partir del modelo del Plan Cerdá del Ensanche (L'Eixample)

de Barcelona (1860-1863), llevando a cabo su proyecto creando su propia sociedad privada y con acciones (primera del género): la Compañía Madrileña de Urbanización. Con las alas el modelo de ciudad-jardín semicircular de Ebenezer Howard (*Tomorrow a Peaceful Path to Modern Reform*, 1898), que, mientras Soria plantea crear una ciudad en la que la amplia avenida central y el tranvía son la columna vertebral de conjuntos de viviendas monofamiliares con huertos y zonas verdes, idea una ciudad concéntrica, más cercana al modelo medieval y/o utópico de Tomás Moro y veneciano real (estos dos últimos que Mumford acerca en su libro), en la que parques y jardines dividen barrios autosuficientes. Brasilia se asemeja también al *Monumento a la Tercera Internacional* (1919-1920) de Tatlin, ya que en una sola línea agrupa todos los órganos del poder, la forma espiral de Tatlin teniendo eco en las alas abiertas de Brasilia que dejan el espacio ciudadano expandirse simétricamente al oficial. De hecho, el monumento, destinado a competir con la Torre Eiffel y construirse en Leningrado, invertía los datos de elevación con eje central y apertura semicircular de los pies como portadores y no continentes del monumento francés. Brasilia presenta el mismo juego formal entre línea recta y curva, pero más cercano a la Torre Eiffel. Como el trazado capitalino futurista (perceptible en los edificios de Niemeyer) de Brasilia, proyección horizontal del Cristo del Corcovado, mezcla entre linealidad de tránsito institucional y espacio organicista de ciudad-jardín con planta semicircular, la verticalidad del *Monumento*, que no pasó de maqueta, fue sin embargo planeado como una torre sobre la ciudad de Leningrado, símbolo de las aspiraciones y logros de la Revolución.

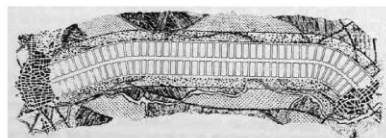
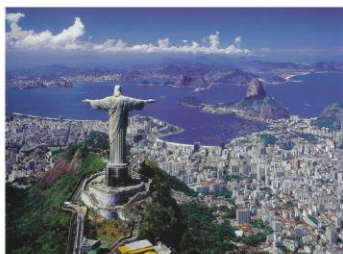
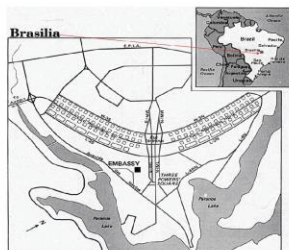
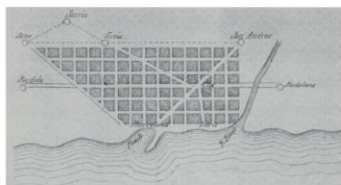
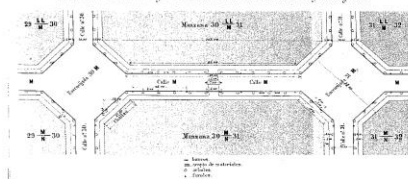


Fig. 28.
Organización Numérica y estructural de las calles manzanas y cuadrículas.

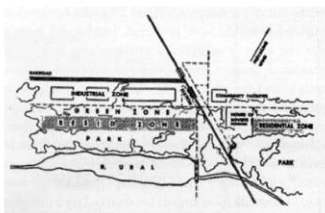
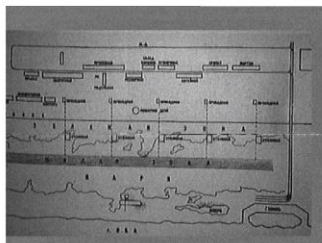
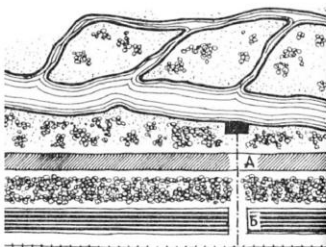
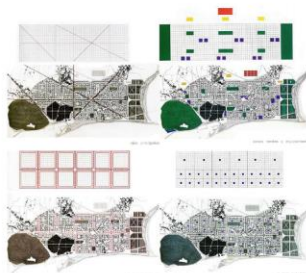


De izquierda a derecha y de arriba abajo: un dibujo de Brasilia, dos vistas aéreas y dos planes; la Columnata del Vaticano por Bernini; Cristo de Corcovado, Brasil; trazado de la ciudad lineal de Soria para Madrid; Tres imágenes del Ensanche de Barcelona por Cerdà

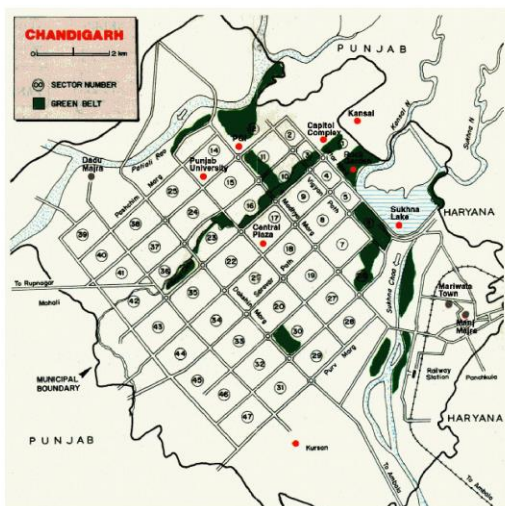
Lámina 19



EL PLAN CERDÀ 1954



De izquierda a derecha y de arriba abajo: Plan Cerdà, vista aérea y dibujo; Miliutin, *Plan para ciudad lineal* o *Plan Maestro para Stalingrado*, 1930; *Plan Maestro para Avtostroi*, 1930; *Diagrama de planificación para la Competencia para el desarrollo de Magnitogorsk*; Le Corbusier, *Chandigarh*



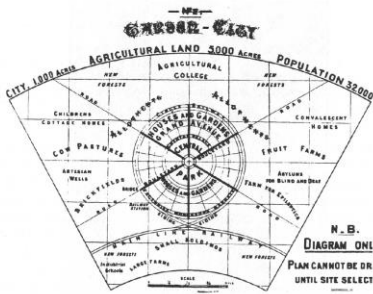
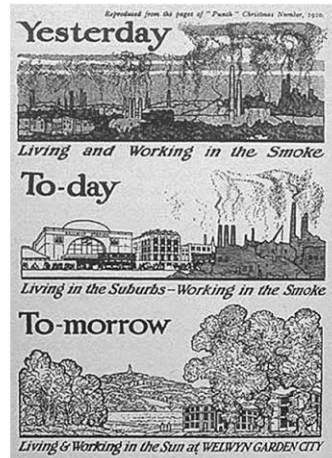


Fig. 2. Ebenezer Howard, *Garden-City No. 2*, 1902, in *Garden Cities of To-morrow*

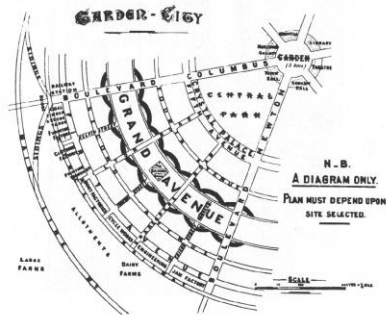
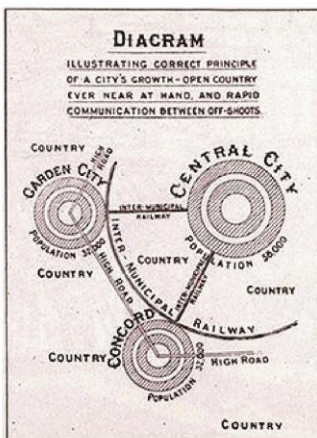


Fig. 3. Ebenezer Howard, *Garden-City Grand Avenue*, 1902, in *Garden Cities of To-morrow*.



De izquierda a derecha y de arriba abajo: Le Corbusier, V7, *Plan general* y *vista aérea*; Ebenezer Howard, *Modelos para Ciudad-Jardín*, 4 imágenes



De izquierda a derecha y de
arriba abajo: Rue de Rivoli,
Columnas del Louvre y de
Buren, 3 imágenes

Los "no lugares"

En su libro epónimo (*Los no lugares - Espacios de anonimato - Una antropología de la sobremodernidad*, París, Seuil, 1992, Barcelona, Gedisa, 2000), Marc Augé define "los no lugares" desde varias perspectivas:

1. Lo que llama la "superabundancia espacial" (p. 41), que, por un lado, tiene que ver con el concepto que hemos desarrollado (v. nuestro libro sobre *Historia de la Arquitectura Contemporánea Siglos XIX-XXI*) de la "arquitectura ficticia" - es decir, la arquitectura imaginaria, que no existe o tiene que existir para que la reconozcamos y la sospechemos o nos identifiquemos con ella (ej.: la arquitectura futurista, que se quedó siempre a nivel de bocetos, pero ha predeterminado nuestra idea y visión de la arquitectura de mañana, tanto mental como audiovisual, ya que la encontramos en series televisivas y películas) -, y por otro lado abarca la ampliación, para Augé falsa y/o falsificada, de la relación entre "Lo cercano y el afuera" (p. 15, título de la parte), mediante el hecho de que reconozcamos como propios conjuntos edificacionales en los que nunca hemos vivido y probablemente nunca viviremos (pp. 38-39):

"Habrá que tomar también en consideración esa especie de falsa familiaridad que la pantalla chica establece entre los telespectadores y los actores de la gran historia, cuya silueta es tan habitual para nosotros como la de los héroes

de folletín o la de las vedettes internacionales de la vida artística o deportiva. Son como los paisajes donde las vemos moverse regularmente: Texas, California, Washington, Moscú, el Eliseo, Twickenham, Aubisque o el desierto de Arabia; aun si no los conocemos, los reconocemos."

2. De ahí se desprendería que *"En las sociedades occidentales, por lo menos, el individuo se cree un mundo."* (p. 43) Por lo que: *"... nunca las historias individuales han tenido que ver tan explícitamente con la historia colectiva, pero nunca tampoco los puntos de referencia de la identidad colectiva han sido tan fluctuantes."* (ibid.)

En la segunda parte de su reflexión sobre *"El lugar antropológico"*, lo define así (p. 51):

3. *"... el dispositivo espacial es a la vez lo que expresa la identidad del grupo (los orígenes del grupo son a menudo diversos, pero es la identidad del lugar la que lo funda, lo reúne y lo une) y es lo que el grupo debe defender contra las amenazas externas e internas para que el lenguaje de la identidad conserve su sentido."*

4. Sin embargo (pp. 52-53): *"La fantasía del lugar fundado e incesantemente refundador no es sino una semifantasia. Ante todo, funciona bien o, mejor dicho, ha funcionado bien: las tierras fueron valorizadas, la naturaleza fue domesticada, la reproducción de las generaciones,*

asegurada; en este sentido los dioses del terruño los protegieron bien.../... Semifantasmía también porque, si nadie duda de la realidad del lugar común y de las potencias que lo amenazan o lo protegen, nadie ignora tampoco, nadie ha ignorado nunca ni la realidad de los otros grupos (en África, numerosos relatos de fundación son ante todo relatos de guerra y de huida) y por lo tanto también de los otros dioses, ni la necesidad de comerciar o de ir a buscar mujer en otra parte."

5. Así el problema del etnólogo para estudiar la sociedad contemporánea es que (p. 55): *"el objeto del etnólogo, para él (Mauss), son las sociedades precisamente localizadas en el espacio y en el tiempo."*

6. Mediante la referencia a varios autores, expresa el lugar antropológico como: a) histórico (p. 60), es el en que se establece una relación entre el individuo (y su cuerpo, p. 59) y la relación con los demás. Es también el lugar de los antepasados. Asimismo (p. 64) de una historia colectiva que, inscrita en la duración, crea una herencia de hechos pasados a este lugar. b) Geométrico (pp. 62-63): abarca el concepto de intersección (entre lo individual y la relación), está configurado por ejes de movimiento (calles, encruzijadas, etc.), y centros (de intercambios mercantiles y de monumentos, es decir, concretamos, de símbolos: religiosos y políticos).

7. Así, para Augé, a inicios de la tercera parte, el lugar se define como (p. 81, primera frase): *"Presencia del pasado en*

el presente que lo desborda y reivindica". Refiere en ello al primer poema de los *Tableaux parisiens* de Baudelaire (p. 82), y, evidentemente (p. 83), a la Madeleine de Proust.

En esta tercera parte, Augé opone a estos lugares "*de memoria*" (pp. 83-84):

8. *"Un mundo donde se nace en la clínica y se muere en el hospital, donde se multiplican, en modalidades lujosas e inhumanas, los puntos de tránsito y las ocupaciones provisionales (las cadenas de hoteles y las habitaciones ocupadas ilegalmente, los clubes de vacaciones, los campos de refugiados, las barracas miserables destinadas a desaparecer o a degradarse progresivamente), donde se desarrolla una apretada red de medios de transporte que son también espacios habitados, donde el habitué de los supermercados, de los distribuidores automáticos y de las tarjetas de crédito renueva con los gestos del comercio "de oficio mudo", un mundo así prometido a la individualidad solitaria y a lo efímero, al pasaje..."*

9. *"La distinción entre lugares y no lugares pasa por la oposición del lugar con el espacio."* (p. 85) Refiere Augé a Merleau-Ponty quien, en su *Fenomenología de la percepción*, distingue "*del espacio "geométrico" el "espacio antropológico" como espacio "existencial"*" (ibid.).

10. A raíz de que (pp. 87-88), Augé expresa: *"nosotros incluimos en la noción de lugar antropológico la*

posibilidad de los recorridos que en él se efectúan, los discursos que allí se sostienen y el lenguaje que lo caracteriza." Al usar el término de espacio o lugar: "nos referimos al menos a un acontecimiento (que ha tenido lugar), a un mito (lugar dicho) o a una historia (lugar elevado). Se aplica indiferentemente a una extensión (entre dos puntos) o a una dimensión temporal ("en el espacio de una semana")..."

11. Ahí parece residir parte de la diferencia que aplica Augé al concepto de lugar vs. el de espacio, ya que para él el concepto de espacio refiere a algo *"más funcional... que lírico..."* *"para designar de la mejor manera o al menos lo menos mal posible, en el lenguaje reciente pero ya estereotipado de las instituciones de viaje, de la hotelería y del ocio, los lugares descalificados o poco calificables: "espacios de ocio", "espacios de juego", para aproximarlos a "puntos de encuentros" (p. 87).*

12. Vuelve entonces Augé a su premisa introductoria de la primera parte, acerca de la *"pluralidad de lugares"* y, tomando el ejemplo de las fotos de vacaciones: *"soy yo al pie del Partenón"*, habla de una *"ruptura"* *"entre viajero-espectador, y el espacio del paisaje que él recorre"* (p. 89).

13. Mientras los nombres son los que, transmitiendo una historia del sitio, lo vuelven lugar (p. 90), serían estos mismos nombres que, por: *"... la cadena circular de montañas nevadas o la línea de fuga de un horizonte urbano erizado*

de rascacielos. Su imagen , en suma, su imagen anticipada, que no habla más que de él, pero lleva otro nombre (Tahiti, los Alpes de Huez, Nueva York). El espacio del viajero sería, así, el arquetipo del no lugar." (p. 91)

14. *"... hay espacios donde el individuo se siente como espectador sin que la naturaleza del espectáculo le importe verdaderamente. Como si la posición de espectador constituyese lo esencial del espectáculo. Como si, en definitiva, el espectador en posición de espectador fuese para sí mismo su propio espectáculo." (p. 91)*

15. *"El movimiento agrega a la coexistencia de los mundos y a la experiencia del lugar antropológico y de aquello que ya no es más él (por lo cual Starobinski definió en esencia la modernidad), la experiencia particular de una forma de soledad" (p. 91) "donde la soledad se experimenta como exceso o vaciamiento de la individualidad" (p. 92).*

16. Concluyendo, Augé expresa: *"Se ve claramente que por "no lugar" designamos dos realidades complementarias pero distintas: los espacios constituidos con relación a ciertos fines (transporte, comercio, ocio), y la relación que los individuos mantienen con esos espacios." (p. 98)*

17. Los lugares de la sobremodernidad *"se definen también por las palabras o los textos que nos proponen... según los casos de modo prescriptivo ("tomar el carril de la*

derecha"), prohibitivo ("prohibito fumar") o informativo ("usted entra en el Beaujolais")" (pp. 99-100).

18. *"El recorrido por la autopista es por lo tanto doblemente notable: por necesidad funcional, evita todos los lugares importantes a los que se aproxima; pero los comenta. Las estaciones de servicio agregan algo a esta información y se dan cada vez más aires de casas de la cultura regional, proponiendo algunos productos locales, algunos mapas y guías que podrían ser útiles a quien se detuviera. Pero la mayor parte de los que pasan no se detienen, justamente" (p. 101).*

Varios elementos nos parecen notables:

En primera instancia, no es dado que el sentimiento de soledad del individuo ante paisajes de vacaciones (punto 15) sea enteramente relacionado con la no informatividad de dicho paisaje. Más bien el turismo cultural es lo que impulsa demasiado viajeros a anotar sus impresiones para después publicarlas, creyendo así, erróneamente, hacer obra novedosa y de etnología. La soledad que se siente en el extranjero es, por lo que sabemos, más relacionado a causas externas a los lugares: no hablar el idioma del país es un problema que limita las interconexiones posibles; si el viaje dura mucho, si la estancia se alarga, la soledad lingüística se vuelve cada vez más cruel y aisladora; por otro lado, la desvinculación de lo que Augé define muy bien como este complejo tejido ideológico, bueno o malo, que crea la realidad propia, y tiene

que ver con dos elementos distintos pero complementarios: la construcción social y la educación por un lado (lo que hace que nos reconocemos, y a veces, nos sentimos reducidos por el lugar propio, demasiado bien conocido), y las relaciones (familiales y de amistad) por otro lado (que son las que nos acostumbran a vivir en un lugar, y no en otro, y a menudo nos detienen, a pesar de situación de maltrato o de desempleo, de irnos a otra parte).

Es, precisamente, la oposición entre lo que, muy bien ahí también, Augé llama el "*lugar antropológico*", en cuanto punto geográfico de congregación de los elementos anteriores (familia, amistades, trabajo, educación, recuerdos colectivos - de Historia, patria y región, recuerdos en este caso como los no lugares inventados, que conocemos pero no hemos experimentados - y recuerdos individuales), y el no lugar (es decir, lo ajeno, "*el afuera*" vs. "*lo cercano*", el lugar nuevo, aunque efímero si hablamos de lugar de vacaciones, que no nos remite ni nos transmite nada de lo a que estamos acostumbrados: familiaridad, intimidad, afecto, lengua compartida, recuerdos evocados, símbolos cómodos, ubicación conocida y reconocida de los hitos y puntos estratégicos para la vida cotidiana en el lugar propio).

El lugar ajeno tiene las mismas cualidades que el propio, sólo que el extranjero no las ve. Les resultan extrañas, por eso que las comunidades suelen crear sus propios *ghettos* (chinatown, barrios latinos, franceses, alemanes, etc., asimismo

en el París de inicios del siglo XX se juntaban las personas por procedencia, en particular está el famoso caso de los Auvergnats).

De ahí coincidimos con la idea evocada por Augé (aunque no la comparte del todo, v. p. 112) de Vincent Descombes del "*país retórico*":

"El personaje está en casa cuando está a gusto con la retórica de la gente con la que comparte su vida. El signo de que está en casa es que se logra hacerse entender sin demasiados problemas, y que al mismo tiempo se logra seguir las razones de los interlocutores sin necesidad de largas explicaciones." (p. 111) Por ende: *"Una alteración de la comunicación retórica manifiesta el paso de una frontera"* (*ibid.*).

Volviendo a la secuencia que hemos podido sacar del texto de Augé, la situación del espectador ante el mundo exterior no obligatoriamente se expresa como soledad. Tampoco su autorepresentación ante los edificios simbólicos y de relevancia de las naciones que visita representa una pérdida de identidad, o una relación espectral consigo mismo. Es evidente que, al visitar un lugar ajeno, se piensa en traer fotografías, por razones sociales, poder presumir de haber ido a estos lugares lejanos, y por razones personales, aunque sociales también, poder recordar más que con la sola memoria, y poder enseñar a sus nietos estos lugares que hemos visitados.

Es evidente que esta necesidad de autorepresentación tiene elementos etnocéntricos (interés por visitar los lugares con los que los relatos de conquistas y colonización de extrañas tierras nos han maravillados desde el siglo XIX, pero sin los peligros de los viajeros genuinos - de ahí las numerosas protecciones contra la naturaleza y las poblaciones nativas, entre las cuales la reproducción de la comodidad de hoteles reconocibles, con comida internacional, limitados por mallas protectoras y separadoras, así como el recurso de las visitas guiadas -), y tiene elementos de imposición social (cumplir con el tener la última cámara fotográfica, aunque tomemos fotos de mala calidad, mal enfocadas, y más que casuales; ofrecerse un descanso en el ajetreo del trabajo diario e ir a los lugares que se nos dice valen la pena, al igual que el lector contemporáneo gusta de dejarse guiar por las revistas, los programas y los premios literarios).

Pero, además, si bien hay en el hecho de tomarse fotos ante un monumento representativo de un lugar (por ende "*antropológico*") y una época de la humanidad (las pirámides por ej.) un valor etnográfico, como acabamos de mencionar, entonces relacionado con lo ajeno (traer a casa recuerdos de lo lejano), también hay en ello, históricamente, un valor antropológico (por ende del "*lugar antropológico*", lo que implica cercanía emocional y contexto histórico heredado, tal como lo define Augé) y económico de esta representación. De la misma manera que el gusto por tener fotos de sí mismo (más

allá del narcisismo de los individuos) proviene de la moda, inicialmente noble, después burguesa, de tener un cuadro pintado de sí mismo, señal e insignia de evolución y logro social (ver en este particular el *Retrato de Willem van Heythuysen*, retrato del burgués vestido de verde que, no entendiendo bien el papel de hacerse pintar, se mueve en su silla, de 1635 de Frans Hals), de la misma manera, el representarse ante grandes objetos y monumentos del patrimonio universal es demostrar que se tuvo la suerte de estar en el lugar de los hechos, al igual que el burgués y el noble de los siglos XVII a XIX se hacían representar ante sus campos y pertenencias (por Van Dyck, como en el *Retrato ecuestre de Carlos I* de 1637-1638, o Gainsborough, en el famoso retrato de pie del Sr. y la Sra Andrews de 1748-1749), moda paralela al gusto, desde las pinturas holandesas para los interiores con perspectiva infinita, relacionado con la auto-representación del poder territorial, del interés topográfico (heredado en parte probablemente del gusto por representar ruinas romanas) visibles en Vermeer respecto de Delft, y Canaletto de respecto de Venecia. Así es también de lo cercano y lo propio que se trata al representarse ante lo ajeno: es una historia que se quiere volver a sí y consigo desde lo ajeno, a semejanza de los grandes conquistadores y militares, de lo ajeno y lejano a lo cercano y propio, como hizo por ej. Napoleón en Egipto (con la *Description de l'Égypte*).

Así los puntos 13 y 14 nos parecen invalidarse por sí mismos. El problema no sería, para nosotros, tanto de saber si los lugares turísticos valen la pena ser visitados. Ciertamente sí. Sea una hermosa playa tahitiana, donde se puede ver el fondo del agua por la cualidad cristalina de la misma y la arena blanca que refleja el sol; sea un pequeño pueblo de la Selva Negra con sus techos típicos, rodeado de nieve y con el lago congelado sobre el que se puede caminar como Titisee. Sean lugares cosmopolitas que representan hitos en la mitología colectiva, por la herencia artística y arquitectónica que contienen (Egipto, Roma, Florencia, París), por la literatura decimonónica (San Petersburgo, París, Londres), o por el cinema (India, París, New York).

El problema sería la despersonalización que produce a estos lugares no la sobremodernidad, sino la sobrepoblación vacacional. Es conocido el hecho de que se han desforestado las cimas de las montañas europeas para favorecer el ski alpino, provocando no sólo estragos ambientales y avalanchas repetidas (ahí donde antes los árboles detenían la nieve, ahora la menor causa provoca avalanchas indetenibles), sino que afean el rostro de las montañas. El caso de Titisee es muy sintomático. Pequeño pueblo de la Selva Negra, rodeado de bosques y teniendo su nombre por el lago que lo acaricia. Era hasta finales de los años 1980 un pueblo de casas tradicionales, bordeado de riachuelos y puentes de madera, pueblo de una sola calle que seguían hasta la cumbre de una

alta montaña, la cual precisaba de varias horas para llegar a su tope. Hasta que se construyó a orillas del lago, en el centro del pueblo un hotel de estilo internacional de varios pisos.

Sin embargo, no creemos que el turismo implique el irrespeto a la naturaleza o a lo construido y a lo tradicional. Ocurre que promotores inescrupulosos, administradores inconscientes, políticos violadores de la ley, el sentido común y el bien del pueblo, así como pobladores que no ven más allá de una ganancia inmediata y se rebajan a cualquier cosa, son, sin que se den cuenta, los peores enemigos de sí mismos.

En este sentido, el caso del punto 18 es para nosotros muy relevante y paradigmático. Aparentemente, estamos de acuerdo con Augé. Pero en el fondo, agradecemos, sea Dios y todos los santos, que las autopistas no pasen cerca de los lugares históricos. Esta falsa buena intención y/o idea sería lo peor que se podría imaginar. Si Notre-Dame o, peor, la primera iglesia gótica, Saint-Denis son irremediamente rodeadas de edificios contemporáneos, es porque antes de las famosas leyes Malraux (debidas al no menos famosos intelectual y Ministro de la Cultura de mismo nombre), empezadas a aplicarse desde inicios de los años 1960 y revitalizadas por la ley n° 83-8 del 7 de enero de 1983, el decreto n° 84-305 del 25 de abril de 1984 y la Circular n° 85-45 del 1 de Julio de 1985 (las tres relativas la protección de las Zonas de Protección del Patrimonio Arquitectónico y Urbano: "*Zones de Protection du Patrimoine Architectural*

et Urbain" o ZPPAU), no se aplicaba ninguna restricción a la construcción cerca de los edificios patrimoniales. Desde entonces, para aprobar una nueva construcción a sido preciso obtener el beneplácito (o "*avis conforme*") de un dispositivo estatal integrado por el alcalde, los servicios de urbanismo y los arquitectos de los monumentos históricos, pero, con pretexto de *relance* de la empresa inmobiliaria, y por traición a la necesidad de conservación del patrimonio nacional, se puso en peligro este candado legislativo contra las construcciones salvajes (v. "*La protection du patrimoine urbain et paysager risque d'être fragilisée*", entrevista con Frédéric Auclair, Presidente de la Association nationale des architectes des bâtiments de France, *Le Monde*, 29/01/2009).

Es ciertamente una cosa buena que las autopistas indiquen pero no lleven a los puntos históricos, para no desfigurar más el rostro de Francia.

Por ende, nos parece haber una confusión en la demostración de Augé entre lo que es el concepto de no-lugar como a) ausencia de vivencia e historia, b) vía de tránsito hacia los lugares, y c) espacio de relación mercantil (v. pp. 104-110).

Cuando Augé habla del "*extranjero perdido en un país que no conoce (el extranjero de paso* (la precisión es de Augé)) (que) *sólo se encuentra aquí en el anonimato de las autopistas, de las estaciones de servicio, de los grandes supermercados o de las cadenas de hoteles*" (pp. 109-110),

debería de distinguir el problema de la internacionalización de la arquitectura de servicio (hoteles, restaurantes, en particular de comida rápida y pizzería, gasolinera) de las estaciones para llegar a lugares. Como él mismo lo recuerda, tanto estaciones de gasolina como hoteles ponen a disposición de sus clientes mapas y plegables de los lugares de interés, históricos y culturales de la ciudad o el sitio.

Nos parece que, cuando Augé nos representa a este extranjero perdido es como Roland Barthes cuando en *Mitologías* se autorepresentaba como una "papa frita" en una sala de cine. Ponerse en situación de total extrañeza ante el mundo exterior es hoy más que nunca una decisión propia. Es decir, bien Barthes hubiera podido darse cuenta que, como en el teatro (que nunca criticó), cuando se apagan las luces en la sala, es porque se enciende la pantalla. Igualmente el extranjero de Augé podría perfectamente haberse dado cuenta que existen mapas y libros para facilitar el encontrar y visitar los lugares de interés en casi cualquier parte del mundo.

En cuanto a la relación mercantil en sí: ¿era tan diferente del tiempo de las carrozas? Sin duda, mucho menos personas viajaban, eran los afortunados de *La vilegiatura* de Goldoni, ricos nobles con sus criados y todo un equipaje de ropa y platos. Era asimismo menos peligroso el problema de la desfiguración de los paisajes y de los monumentos y sitios por un turismo salvaje, sin limitación ética ni moral. Sin embargo, el pago al hostelero, al comerciante o al mesero, era básicamente

lo mismo que hoy. El intercambio comercial es sin duda menos personal en el supermercado, donde a duras penas sabe lo que vende el que ponen en el *rayon* de pescado o de carne, que en el mercado donde se espera que se le informe al cliente con mayor pericia, aunque no siempre sea el caso.

De igual forma, no se puede negar que, aunque toldos y camionetas, los mercados de hoy son siempre más típicos que un supermercado.

Sin embargo, una cuestión estética interesante para el arquitecto y el urbanista es: ¿por qué los lugares que Augé define como "*no lugares*" tienen, a menudo, mayor cualidades estéticas y mayor personalidad que las casas y los pisos que se suelen vender *à tour de bras*?

Hay una respuesta obvia: ahí se nos quiere vender. Así que se intenta darnos un sentimiento máximo de bienestar.

Tomemos varios ejemplos llamativos: el centro comercial managua Galerías Santo Domingo tiene fuentes de agua, varios pisos, con varias entradas, y pasillos, de los cuales varios texturizados.

Los hoteles como La Gran Francia de Granada, o Montelimar, que fue alguna vez residencia veraniega de Somoza, tienen un gran atractivo. Claro está, en estos dos casos, no proviene del hotel en sí, sino de la construcción previa (aún cuando ha sido ampliamente restaurado, como en el ej. de la Gran Francia), de casa colonial burguesa.

Pero, fijémonos en los hoteles para extranjeros. Ya que Augé cita como no lugares los lugares que conocemos por las películas (pero ahí pensamos que habla más de un concepto de arquitectura ficticia que realmente de no lugar, ya que al final dicho lugar es un lugar, nada más que no material ni de acceso inmediato por el espectador), en la película *Fair Game* (Doug Liman, 2010), cuando se representa a Bagdad, aparece como una ciudad descompuesta, mientras que a esta visión del Tercer Mundo se contrapone enseguida la imagen de un hotel de lujo, con columnas monumentales.

Los On the Run de la Esso, las Pizza Hut, los Friday's, los Subway, arquitectura internacional, repetida en cualquier país, sin embargo logran en buena medida su propósito de provocar recuerdos de ambientes reconocibles, obviamente limitados al famoso *American Dream* colportado por el cine hollywoodiano (veamos los retratos y fotos de deporte, cinema, o placas de carros, pegadas en todas las paredes de los Friday's), ambiente de comodidad familiar (v. la configuración de casa de dos aguas y las falsas piedras de río del exterior de los On the Run), de alegría (los colores escogidos por estos lugares son en general el amarillo y el rojo, colores vivos y cálidos).

Si bien el ambiente de los aeropuertos y los lobbies de hoteles son lugares de pasaje, logran, sobrerrepresentando a menudo su carácter de monumentalidad y amplitud, dar la impresión, claro está, de inmediatez y anonimato (que da el

mismo hecho de ver pasar gentes en tránsito, y el hecho de tener la consciencia que uno mismo está en tránsito), pero también de cierta paz y profundidad interna, de reconcentración de energía y de imposibilidad de la muerte (por esto, además del peligro conocido de los aviones, la serie *Destino Final* a jugado sobre el aeropuerto como último lugar para adolescentes viajando - sumando así dos imposibilidades ideológicas o fantasiosas, ya que se puede morir adolescente, y en un aeropuerto, o bien, como acabamos de recordar, en un avión -).

Los supermercados, y ahora los hipermercados, donde nadie piensa vivir más de lo necesario, sin embargo, al igual que los centros comerciales, son lugares de diversión, en particular, como en Nicaragua, para los que no tienen parques de diversión. Se puede ver prendas y productos nuevos, sin pagar por ellos, se puede comer, aunque sea sólo una hamburguesa entre tres.

Los lugares de comida (Pizza Hut, McDonald) han asimismo implementado una definición y separación de sus áreas, permitiendo actividades diversificadas: en particular para los cumpleaños, y para los niños (con los mismos ya nombrados colores amarillos y rojos, que son, además, los de McDonald). Esta misma división es la que practican los hoteles y los cruceros: entre los cuartos y el lobby, obviamente, pero también entre la piscina y el tenis, entre el restaurante y las tiendas, entre el parqueo y la recepción.

Es así interesante apuntar dos cualidades no notadas por Augé de los hoteles y los supermercados:

En el caso de los supermercados: la monumentalidad (v. los Grands Magasins du Louvre después de su remodelación en 1877) y la belleza formal, y hasta de lujo (el estilo Art Nouveau de los primeros *grands magasins* es notable, y reconocidos la fuerza visual del efecto de la cúpula des Galeries Laffayette, en 1900 el suntuoso pabellón del Printemps es al centro de la Exposición Universal, fruto de la elaboración combinada del arquitecto Charles Risler y el afichista Jules Chéret, con el motivo de la violeta, símbolo del *magasin*, y la cúpula del Printemps de la Mode, segundo creado en 1907-1910, hace digna competencia a la des Galeries Laffayette). También la división de las áreas es propia de los *grands magasins*, así como la elección estratégica de su ubicación geográfica, que tiene que ver con la representación de los mismos para sus clientes: así, les Galeries Laffayette, ubicadas entre la ópera Garnier, los grandes boulevards y la estación Saint-Lazare, cuando se inauguran de nuevo en octubre de 1912 se compone de 96 *rayons*, de un salón de té, una bibliothèque y un salón de belleza, sobre cinco pisos, con balcones y su famosa gran cúpula, la cual, inspirada en el estilo bizantino, tiene 33 metros de alto, y está hecha de diez *faisceaux* de vitrales pintados, ensartados en una armadura metálica esculpida de motivos florales. Las balaustradas de los pisos inferiores,

ornamentados con hojas, son de Louis Majorelle, también autor del pasamano de la escalera. Según las recomendaciones del dueño del *magasin* Théophile Bader, una luz dorada, que viene de la cúpula, inunda el gran hall y su escalera de honor, haciendo brillar la mercancía. Al tope del edificio, una terraza permite ver todo París así como la Tour Eiffel, que acababa de erigirse. Las vitrinas tienen un papel importante en esta puesta en escena heredada, en forma invertida, de la propuesta anagógica del gótico, ya que tienen el papel de crear emoción y deseo de compra, todo está hecho para que el cliente se siente bien y tenga ganas, todo el *magasin* siendo un himno a la democratización de la moda.

En cuanto a los hoteles, es consabido que muchas figuras relevantes del siglo XIX, y todavía del siglo XX, prefirieron vivir en grandes hoteles que en casa propia (como William Faulkner en el Highland Hotel de Hollywood). Así no hay que extrañarse de que estos edificios ofrezcan en su fachada como en su interior un montón de lujos y detalle para el cliente rico que en ellos pasará buena parte de su tiempo y de su vida, ya no sólo como lo idea Augé en tránsito, sino en residencia permanente. Lo que vino a ser un tema recurrente de la literatura y el arte, de *La Puce à l'oreille* de Georges Feydeau (1907) a *Pretty Woman* (Gary Marshall, 1990).

Así una respuesta posible, por lo que acabamos de ver, de la suntuosidad de los *grands magasins*, y de la monumentalidad, tanto de éstos como de los hoteles (en sus

halls de entrada por ej.), es que la arquitectura mercantil a sustituido, en parte, a la arquitectura monumental de encargo de los nobles y ricos burgueses. O, cuando el Estado sigue pidiendo obras de relevancia (como en el París de Mitterand, v. nuestro artículo sobre "*Min Pei*"), la arquitectura mercantil se ha puesto, a veces, no siempre, al lado de los grandes edificios del poder y la religión, recogiendo sus elementos y motivos (v. la cúpula des Galeries Laffayette, las columnatas gigantescas de los hoteles, v. a este propósito, para entender plenamente a lo que nos referimos en cuanto a la simbología de la columna, nuestro artículo sobre este elemento arquitectónico específico).

Así la arquitectura comercial se sustituyó en muchos aspectos a la arquitectura del poder religioso y laico: lo vemos en la reutilización del sentido anagógico en la cúpula de las Galeries Laffayette, y en las entradas monumentales, retomadas de los palacios renacentistas y barrocos, de los supermercados y hoteles en general. De hecho, de la Escuela de Chicago hasta Philippe Starck, son hoy los arquitectos más famosos que son contratados, ya no para realizar iglesias o edificios gubernamentales de máxima expresión, sino para edificar hoteles.

El problema es que, por autarcia de las poblaciones vacacionales, por deseo de reproducir en todas partes un mismo modelo, la arquitectura, más que una reproducción transversal, como en las épocas anteriores (el modelo de

Versailles se difundió en todo el barroco, el rococó se expresó de Italia a Alemania pasando por Francia, y hasta España y América Latina, al igual que el neo-gótico o el Art Nouveau lo hicieron de toda Europa occidental a América del Norte), produce hoy en día modelos burdamente adaptables, pero esto no sólo en la arquitectura mercantil (hoteles, comida rápida), donde a veces tienen por lo menos cierto grado de agrado (aún cuando carecen de comprensión real de los valores de disfrute antropométricos, sin embargo fundamentales: así a la monumentalidad de los halls sucede a menudo un cuarto de estrechas dimensiones y baño donde es difícil sentarse, pensamos en el caso paradigmático de las cadenas como Hollyday Inn y Accor), sino también en la arquitectura doméstica y de vivienda, a pesar de los precios elevados, donde los materiales son de mala calidad (aunque de rápida construcción), y el conjunto de una repetitividad agobiante y hasta embrutecedora.

Así, sea la casa residencial, la de *banlieue* o el edificio para pobres o clase media alta (comparar las cualidades materiales, constructivas y estéticas de los edificios de Parly II, lugar residencial del primer centro comercial de Francia en la región parisina, con los de HLM - habitaciones de alquiler moderado para las personas de escasos recursos - de la misma ciudad o del departamento 93), creemos que el primer problema, que debería de vislumbrarse desde el libro de Augé es que los dos principales valores que define

antropológicamente como de "*no lugares*" de soledad y despersonalización (ausencia de proximidad, familiaridad, historia de la construcción, del edificio y de la ciudad - de hecho es perfectamente adecuado el término de "*ciudades dormitorios*" acuñado desde tiempo atrás para nombrar estas nuevas construcciones, que a pesar de nosotros se vuelven ciudades, creciendo tales hongos en el paisaje anterior -) son hoy los que definen mejor las características de los proyectos y las realizaciones vivenciales. Sin duda es a raíz de aquello que surgió el neo-vernacular.

Otro problema, sociológico éste, ya no sólo estético, es decir formal y de diseño, ni ético o de gestión urbana, es por qué la gente compra (y sigue comprando) esto. ¿Será falta de gusto, de perspectiva, o simplemente de juicio?

Los lugares

Si hay algo que recuperar del libro *Los no lugares - Espacios de anonimato - Una antropología de la sobremodernidad* (París, Seuil, 1992, Barcelona, Gedisa, 2000) de Marc Augé, es la diferencia entre los lugares propios, de memoria, y los "*no lugares*", que son definidos por su carácter simbólico más que vivencial. Los unos son del ámbito íntimo (la casa, el barrio, la ciudad y el país propio), los otros del ámbito de la fantasía y el recuerdo colectivo (los grandes monumentos del mundo, las destinaciones turísticas).

Sin embargo, parece que, aunque de alguna forma le dedica su libro entero, Augé no se percató que tales diferencias son debidas a la distancia, que marca la relación de cercanía de la persona con los lugares.

De hecho, cualquier espacio geográfico, como lo planteábamos en nuestro artículo sobre "*Los no lugares*", es lugar para el que vive en él, y, según la terminología de Augé, no lugar para los que no lo experimentan sino por vacaciones.

Es decir que la cualidad de cercanía depende de donde nos toca nacer y vivir, más que del lugar en sí.

Es así la posibilidad de recorrido que define nuestra cercanía con los lugares.

Por otra parte es interesante notar que, a menudo, los no lugares tienen mayor fuerza de cercanía y experimentación sensorial y placentera para nosotros que los lugares. La escuela, la alcaldía, son lugares de máximo anonimato. Ciertamente uno se hace amigos, pero no nos definen, tampoco nos retienen. Salvo dentro de la medida en que nos recordemos de ellos como lugares de experimentación de la amistad, o de aprendizaje de algo valioso, por eso las reuniones de antiguos alumnos, y los símbolos que se buscan asociar a las universidades (como anillos y escudos en corbatas, camisetitas, etc.).

Olvidando cierto grado de mentira publicitaria en la elaboración de estos símbolos (que, según la identidad: símbolo=no lugar de Augé los define entonces como no lugares), los recuerdos de escuela o de trabajo sin duda integran estos ámbitos, si bien desalmados, fríos y anónimos, al concepto de lugares.

Ahora bien, cabe sin embargo recordar que aciertan más en su retribución hacia el usuario como lugares de placer, creación también de amistad (aunque más efímera, pero no tanto por los lugares en sí, sino por el tiempo que en ellos se pasa), y recuerdos valiosos los lugares de vacaciones, en particular porque de hecho los elegimos.

A tal punto es esto cierto que pagamos para ir, mientras, seamos francos, nadie pagaría para ir a trabajar.

Si se nos diera la elección, quien iría a la escuela o al trabajo, si igual se nos pagará para quedarnos en casa.

Ciertamente, hay adultos que van a la universidad. Pero la razón es simple: o bien es para obtener mayor grado académico y así obtener mayores ingresos al reconocer su empleador su nivel superior, o bien es, en el caso de las personas de la tercera edad en el Primer Mundo, para no aburrirse en casa. Igual van a clubs y asociaciones. El pretexto no es tanto ni la educación en sí ni el lugar, sino la convivencia con los demás.

Al contrario, en los lugares que Augé considera como "*no lugares*": los grandes monumentos de la humanidad, la gente va para ver y conocerlos.

Así, por ambas vías: por un lado el placer y la cercanía emocional, por otro la elección propia del lugar y su interés para la persona, los denominados no lugares por Augé aparecen más como lugares para la mayoría de la gente que los denominados lugares por Augé.

Llegados a este punto, es preciso preguntarnos de nuevo sobre el concepto de cercanía-lejanía y por ende de lo que llamamos hace un momento el recorrido de los lugares.

"Considero muy razonable la creencia céltica de que las almas de los seres perdidos están sufriendo cautiverio en el cuerpo de un ser inferior, un animal, un vegetal o una

cosa inanimada; perdidas para nosotros hasta el día, que para muchos nunca llega, en que suceda que pasamos al lado del árbol, o que entramos en posesión del objeto que les sirve de cárcel. Entonces se estremecen, nos llaman, y en cuanto las reconocemos se rompe el maleficio. Y liberadas por nosotros, vencen a la muerte y tornan a vivir en nuestra compañía.

Así ocurre con nuestro pasado. Es trabajo perdido el querer evocarlo, e inútiles todos los afanes de nuestra inteligencia. Ocúltase fuera de su dominios y de su alcance, en un objeto material (en la sensación que ese objeto material nos daría) que no sospechamos. Y del azar depende que nos encontremos con ese objeto ante de que nos llegue la muerte, o que no lo encontremos nunca.

Hacía ya muchos años que no existía para mí de Combray más que el escenario y el drama del momento de acostarme, cuando un día de invierno, al volver a casa, mi madre, viendo que yo tenía frío, me propuso que tomara, en contra de mi costumbre, una taza de té. Primero dije que no; pero luego, sin saber por qué, volví de mi acuerdo. Mandó mi madre por uno de esos bollos, cortos y abultados, que llaman magdalenas, que parece que tienen por molde una valva de concha de peregrino. Y muy pronto, abrumado por el triste día que había pasado y por la perspectiva de otro tan melancólico por venir, me llevé a los labios unas cucharadas de té en el que había echado

un trozo de magdalena. Pero en el mismo instante en que aquel trago, con las miga del bollo, tocó mi paladar, me estremecí, fija mi atención en algo extraordinario que ocurría en mi interior. Un placer delicioso me invadió, me aisló, sin noción de lo que lo causaba. Y él me convirtió las vicisitudes de la vida en indiferentes, sus desastres en inofensivos y su brevedad en ilusoria, todo del mismo modo que opera el amor, llenándose de una esencia preciosa; pero, mejor dicho, esa esencia no es que estuviera en mí, es que era yo mismo. Dejé de sentirme mediocre, contingente y mortal. ¿De dónde podría venirme aquella alegría tan fuerte? Me daba cuenta de que iba unida al sabor del té y del bollo, pero le excedía en, mucho, y no debía de ser de la misma naturaleza. ¿De dónde venía y qué significaba? ¿Cómo llegar a aprehenderlo? Bebo un segundo trago, que no me dice más que el primero; luego un tercero, que ya me dice un poco menos. Ya es hora de pararse, parece que la virtud del brebaje va aminorándose. Ya se ve claro que la verdad que yo busco no está en él, sino en mí. El brebaje la despertó, pero no sabe cuál es y lo único que puede hacer es repetir indefinidamente, pero cada vez con menos intensidad, ese testimonio que no sé interpretar y que quiero volver a pedirle dentro de un instante y encontrar intacto a mi disposición para llegar a una aclaración decisiva. Dejo la taza y me vuelvo hacia mi alma. Ella es

la que tiene que dar con la verdad. ¿Pero cómo? Grave incertidumbre ésta, cuando el alma se siente superada por sí misma, cuando ella, la que busca, es juntamente el país oscuro por donde ha de buscar, sin que le sirva para nada su bagaje. ¿Buscar? No sólo buscar, crear. Se encuentra ante una cosa que todavía no existe y a la que ella sola puede dar realidad, y entrarla en el campo de su visión.

Y otra vez me pregunto: ¿Cuál puede ser ese desconocido estado que no trae consigo ninguna prueba lógica, sino la evidencia de su felicidad, y de su realidad junto a la que se desvanecen todas las restantes realidades? Intento hacerlo aparecer de nuevo. Vuelvo con el pensamiento al instante en que tome la primera cucharada de té. Y me encuentro con el mismo estado, sin ninguna claridad nueva. Pido a mi alma un esfuerzo más; que me traiga otra vez la sensación fugitiva. Y para que nada la estorbe en ese arranque con que va a probar captarla, aparta de mí todo obstáculo, toda idea extraña, y protejo mis oídos y mi atención contra los ruidos de la habitación vecina. Pero como siento que se me cansa el alma sin lograr nada, ahora la fuerzo, por el contrario, a esa distracción que antes le negaba, a pensar en otra cosa, a reponerse antes de la tentativa suprema. Y luego, por segunda vez, hago el vacío frente a ella, vuelvo a ponerla cara a cara con el sabor reciente del primer trago de té, y siento estremecerse en mí algo que se agita, que quiere elevarse;

algo que acaba de perder ancla a una gran profundidad, no sé qué, pero que va ascendiendo lentamente; percibo la resistencia y oigo el rumor de las distancias que va atravesando.

Indudablemente, lo que así palpita dentro de mi ser será la imagen y el recuerdo visual que, enlazado al sabor aquel, intenta seguirlo hasta llegar a mí. Pero lucha muy lejos, y muy confusamente; apenas si distingo el reflejo neutro en que se confunde el inaprensible torbellino de los colores que se agitan; pero no puedo discernir la forma, y pedirle, como a único intérprete posible, que me traduzca el testimonio de su contemporáneo, de su inseparable compañero el sabor, y que me enseñe de qué circunstancia particular y de qué época del pasado se trata.

¿Llegará hasta la superficie de mi conciencia clara ese recuerdo, ese instante antiguo que la atracción de un instante idéntico ha ido a solicitar tan lejos, a conmover y alzar en el fondo de mi ser? No sé. Ya no siento nada, se ha parado, quizá descende otra vez, quién sabe si tornará a subir desde lo hondo de su noche. Hay que volver a empezar una y diez veces, hay que inclinarse en su busca. Ya a cada vez esa cobardía que nos aparta de todo trabajo dificultoso y de toda obra importante, me aconseja que deje eso y que me beba el té pensando sencillamente en mis preocupaciones de hoy y en mis deseos de mañana, que se dejan rumiar sin esfuerzo.

Y de pronto el recuerdo surge. Ese sabor es el que tenía el pedazo de magdalena que mi tía Leoncia me ofrecía, después de mojado en su infusión de té o de tilo, los domingos por la mañana en Combray (porque los domingos yo no salía hasta la hora de misa), cuando iba a darle los buenos días a su cuarto. Ver la magdalena no me había recordado nada, antes de que la probara; quizá porque, como había visto muchas, sin comerlas, en las pastelerías, su imagen se había separado de aquellos días de Combray para enlazarse a otros más recientes; ¡quizá porque de esos recuerdos por tanto tiempo abandonados fuera de la memoria no sobrevive nada y todo se va desagregando!; las formas externas también aquella tan grasamente sensual de la concha, con sus dobleces severos y devotos., adormecidas o anuladas, habían perdido la fuerza de expansión que las empujaba hasta la conciencia. Pero cuando nada subsiste ya de un pasado antiguo, cuando han muerto los seres y se han derrumbado las cosas, solos, más frágiles, más vivos, más inmateriales, más, persistentes y más fieles que nunca, el olor y el sabor perduran mucho más, y recuerdan, y aguardan, y esperan, sobre las ruinas de todo, y soportan sin doblegarse en su impalpable gotita el edificio enorme del recuerdo.

En cuanto reconocí el sabor del pedazo de magdalena mojado en tilo que mi tía me daba (aunque todavía no había descubierto y tardaría mucho en averiguar porqué

ese recuerdo me daba tanta dicha), la vieja casa gris con fachada a la calle, donde estaba su cuarto, vino como una decoración de teatro a ajustarse al pabelloncito del jardín que detrás de la fábrica principal se había construido para mis padres, y en donde estaba ese truncado lienzo de casa que yo únicamente recordaba hasta entonces; y con la casa vino el pueblo, desde la hora matinal hasta la vespertina, y en todo tiempo, la plaza, adonde me mandaban antes de almorzar, y las calles por donde iba a hacer recados, y los caminos que seguíamos cuando había buen tiempo. Y como ese entretenimiento de los japoneses que meten en un cacharro de porcelana pedacitos de papel, al parecer, informes, que en cuanto se mojan empiezan a estirarse, a tomar forma, a colorearse y a distinguirse, convirtiéndose en flores, en casas, en personajes consistentes y cognoscibles, así ahora todas las flores de nuestro jardín y las del parque del señor Swann y las ninfeas del Vivonne y las buenas gentes del pueblo y sus viviendas chiquitas y la iglesia y Combray entero y sus alrededores, todo eso, pueblo y jardines, que va tomando forma y consistencia, sale de mi taza de té."

Así Marcel Proust empieza el paradigmática recuerdo que lo llevará *En busca del tiempo perdido* (1913), evocado de hecho por Augé en su libro.

Ahora bien, veamos cuales son los recuerdos que le trae a la memoria la famosa magdalena :

"Il m'avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire, de la même façon qu'opère l'amour, en me remplissant d'une essence précieuse: ou plutôt cette essence n'était pas en moi, elle était moi. J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel... Chercher? pas seulement : créer. Il est en face de quelque chose qui n'est pas encore et que seul il peut réaliser, puis faire entrer dans sa lumière.

... Puis une deuxième fois, je fais le vide devant lui, je remets en face de lui la saveur encore récente de cette première gorgée et je sens tressaillir en moi quelque chose qui se déplace, voudrait s'élever, quelque chose qu'on aurait désancré, à une grande profondeur ; je ne sais ce que c'est, mais cela monte lentement ; j'éprouve la résistance et j'entends la rumeur des distances traversées.

Certes, ce qui palpite ainsi au fond de moi, ce doit être l'image, le souvenir visuel, qui, lié à cette saveur, tente de la suivre jusqu'à moi.

.../...

Et tout d'un coup le souvenir m'est apparu. Ce goût, c'était celui du petit morceau de madeleine que le dimanche matin à Combray (parce que ce jour-là je ne sortais pas avant l'heure de la messe), quand j'allais lui

dire bonjour dans sa chambre, ma tante Léonie m'offrait après l'avoir trempé dans son infusion de thé ou de tilleul. La vue de la petite madeleine ne m'avait rien rappelé avant que je n'y eusse goûté ; peut-être parce que, en ayant souvent aperçu depuis, sans en manger, sur les tablettes des pâtisseries, leur image avait quitté ces jours de Combray pour se lier à d'autres plus récents ; peut-être parce que, de ces souvenirs abandonnés si longtemps hors de la mémoire, rien ne survivait, tout s'était désagrégé ; les formes — et celle aussi du petit coquillage de pâtisserie, si grassement sensuel sous son plissage sévère et dévot — s'étaient abolies, ou, ensommeillées, avaient perdu la force d'expansion qui leur eût permis de rejoindre la conscience. Mais, quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir.

Et dès que j'eus reconnu le goût du morceau de madeleine trempé dans le tilleul que me donnait ma tante (quoique je ne susse pas encore et dusse remettre à bien plus tard de découvrir pourquoi ce souvenir me rendait si heureux), aussitôt la vieille maison grise sur la rue, où était sa

chambre, vint comme un décor de théâtre s'appliquer au petit pavillon donnant sur le jardin, qu'on avait construit pour mes parents sur ses derrières (ce pan tronqué que seul j'avais revu jusque-là) ; et avec la maison, la ville, la Place où on m'envoyait avant déjeuner, les rues où j'allais faire des courses depuis le matin jusqu'au soir et par tous les temps, les chemins qu'on prenait si le temps était beau. Et comme dans ce jeu où les Japonais s'amuse à tremper dans un bol de porcelaine rempli d'eau de petits morceaux de papier jusque-là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés s'étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants et reconnaissables, de même maintenant toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé."

El recuerdo, producido por la magdalena y la taza de café hace surgir, como en una pieza de teatro, de la misma confesión de Proust:

"... la vieille maison grise sur la rue, où était sa chambre,... s'appliquer au petit pavillon donnant sur le jardin, qu'on avait construit pour mes parents sur ses derrières (ce pan

tronqué que seul j'avais revu jusque-là); et avec la maison, la ville, la Place où on m'envoyait avant déjeuner, les rues où j'allais faire des courses depuis le matin jusqu'au soir et par tous les temps, les chemins qu'on prenait si le temps était beau... maintenant toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église et tout Combray ..."

Fijémonos un instante: los objetos que llegan a la memoria de Proust, y permitirá al autor empezar el segundo capítulo con la descripción propia de la ciudad de Combray, y después con la de su familia:

"Combray, de loin, à dix lieues à la ronde, vu du chemin de fer quand nous y arrivions la dernière semaine avant Pâques, ce n'était qu'une église résumant la ville, la représentant, parlant d'elle et pour elle aux lointains, et, quand on approchait, tenant serrés autour de sa haute mante sombre, en plein champ, contre le vent, comme une pastoure ses brebis, les dos laineux et gris des maisons rassemblées qu'un reste de remparts du moyen âge cernait çà et là d'un trait aussi parfaitement circulaire qu'une petite ville dans un tableau de primitif. À l'habiter, Combray était un peu triste, comme ses rues dont les maisons construites en pierres noirâtres du pays,

précédées de degrés extérieurs, coiffées de pignons qui rabattaient l'ombre devant elles, étaient assez obscures pour qu'il fallût dès que le jour commençait à tomber relever les rideaux dans les « salles » ; des rues aux graves noms de saints (desquels plusieurs se rattachaient à l'histoire des premiers seigneurs de Combray) : rue Saint-Hilaire, rue Saint-Jacques où était la maison de ma tante, rue Sainte-Hildegarde, où donnait la grille, et rue du Saint-Esprit sur laquelle s'ouvrait la petite porte latérale de son jardin ; et ces rues de Combray existent dans une partie de ma mémoire si reculée, peintes de couleurs si différentes de celles qui maintenant revêtent pour moi le monde, qu'en vérité elles me paraissent toutes, et l'église qui les dominait sur la Place, plus irréelles encore que les projections de la lanterne magique ; et qu'à certains moments, il me semble que pouvoir encore traverser la rue Saint-Hilaire, pouvoir louer une chambre rue de l'Oiseau — à la vieille hôtellerie de l'Oiseau Flesché, des soupiraux de laquelle montait une odeur de cuisine que s'élève encore par moments en moi aussi intermittente et aussi chaude — serait une entrée en contact avec l'Au-delà plus merveilleusement surnaturelle que de faire la connaissance de Golo et de causer avec Geneviève de Brabant."

Los objetos que llegan a la memoria de Proust son lugares importantes de la ubicación topográfica dentro de la

ciudad: los lugares de cercanía y recorrido: la casa de la tía Léonie, y el pabellón de los padres del autor niño, y de ahí (las calles recorridas), llega la evocación de los ámbitos más simbólicos: la Plaza central, la Iglesia, y las casas en general que llenan el vecindario.

En la primera época de la revista *Cátedra* de la UNAN-Managua, se publicó un artículo sobre la peculiar forma de dar las direcciones (verbalmente o por correo postal) en Nicaragua, desde una perspectiva lingüística. Nos parece que tendría que verse más desde una perspectiva sociológica.

Mientras en la mayoría de los países, o por lo menos en el Primer Mundo, se presentan las direcciones conforme números de calles (la famosa 5a Avenida), los nombres de las mismas calles siendo los de personajes importantes, escritores, artistas o políticos, regionales o nacionales, y hasta internacionales, a veces simplemente teniendo las calles un número (lo que viene entonces a ser redundante cuando se da una dirección: número 15, 5a avenida), en Nicaragua, si bien las calles tienen a veces nombres, a menudo de los llamados mártires de la Revolución sandinista, las direcciones se dan desde objetos (como árboles) o locales urbanos, que a veces ya no existen (de donde fue...). El nombre del barrio se asocia obligatoriamente, por lo menos en el caso de Managua, para precisar aún más esta dirección compleja, que surge de la acumulación de los siguientes datos:

1. Lo geográfico, referenciado desde:

- a) Los puntos cardinales;
 - b) Pero en función del sol (arriba/abajo);
 - c) Y del lago (Norte);
2. Lo topográfico,
- a) En concreto el barrio;
 - b) Y algún objeto urbano ("*en el arbolito*", "*del chilamate*",...);
 - c) O local existente o que, también puede haber desaparecido;
3. Lo mesurable:
- a) La cuadra, como elemento referencial de espacio entre calle y calle (es decir, el bloque norteamericano, el *pâté de maison* francés, lo que corresponde, en buena parte, a la original forma hipodámica de la cuadrícula de la ciudad nicaragiense);
 - a) La vara, como medida mínima, inferior a la media cuadra (cuando no se puede decir del arbolito 3 cuabras y media al lago, se dice del arbolito 3 cuabras y 25 varas al lago). Cabe precisar que, si las cuabras son aproximadamente reconocibles (salvo cuando son diferentes a cada lado de la calle, lo que ocurre a menudo, creando así cierta confusión - en efecto, no siempre la cuadra de la izquierda es tan larga o corta como la de la derecha, construyéndose y cerrándose las calles desde la construcción de casas, más que desde un plan urbano vial unificado por el estado o la

alcaldía -), el concepto de varas no es realmente preciso como lo puede ser en evaluación de terreno y propiedad (1 vara = 0.7022 metro), sino que es una indicación muy aproximativa para designar una distancia corta, no medida precisamente por nadie en realidad.

4. Las características propias del lugar que se busca:
 - a) "*casa de verjas blancas*", "*con un árbol de coco*";
 - b) Y referencia del propietario: "*en casa de Don/Doña*";
5. Eventualmente, como por ejemplo en el barrio Bello Horizonte, las referencias numéricas más comunes en los demás países:
 - a) A las distintas "*etapas*" de la colonia (Bello Horizonte, etapa 1, 2,...);
 - b) Y en cada etapa al número propio de la casa (por lo que las casas tienen 3 elementos en Bello Horizonte: una letra, un número romano, correspondiente a la etapa de la colonia, y un número griego, de la casa dentro de la etapa, pero coincidiendo frente a frente etapas distintas, ocurre que no siempre la secuencia sea lógica consigo misma de un lado a otro de una misma calle).

La gran diferencia que podemos entonces ver entre los dos modelos, además, a nivel formal y lingüístico, de la

concisión del uno y la complejidad y confusión larga del segundo, es entre un tipo de referencia urbana que tiene que ver con los números y las calles, los cuales adquieren un valor simbólico referencial si las calles tienen nombres de personajes famosos, sino meramente numérico, y otro en el que son los objetos urbanos y los lugares que vienen a tomar sentido referencial, ya no exógeno (sin relación real con el lugar: es decir, una calle Victor Hugo no remite al lugar, a menos que el autor haya nacido, muerto u vivido largo tiempo en esta calle, lo que no es lo más común, es entonces el lugar que viene a remitir al autor como símbolo nacional, o sea no sólo sin relación con el lugar, pero además de manera macroestructural, no particular al lugar, que, repitémoslo, no se define por este nombre), sino exógeno y, hasta cierto punto, efímero (si desaparece el objeto y se reemplaza la referencia a éste por otra al objeto u local que sustituyó al primero).

Curiosamente sin embargo, el modelo del Primer Mundo por así decirlo, donde no importa la referencia simbólica al lugar, proviene de ciudades en las que el objeto urbano tiene un valor destacado, no sólo porque se precisa en cada pared que vivió en tal edificio tal personaje importante, o se menciona la importancia de tal edificio u tal objeto para la historia urbana (las entradas del metro de Quimard en París por ejemplo), sino porque, dentro de las ciudades mapas, y fuera de las ciudades rótulos, nos orientan, a la vez desde lo kilométrico (iglesia tal a 15 km), lo topográfico (de la calle tal

pasando por la avenida tal, ubicándonos en el mapa de las salidas de metro), y lo simbólico (el edificio: la Sagrada Familia, o el monumento: la Torre Eiffel está ahí).

A la inversa, en Nicaragua, no hay ni un sólo mapa urbano que nos indica donde se está, además que sería relativamente imposible, salvo que, como en el caso del mapa de la serie televisada inglesa: *The Prisoner* (1967), se presentan calles sin nombre. Por ende, parece que la ubicación colectiva, careciendo de elemento concreto para dar las direcciones, está obligado a recurrir a los objetos como símbolos, lo que la nación no hace respecto del conjunto urbano. Es decir, mientras ni el Estado ni la alcaldía presenta mapas, o nombra las calles, y cuando las nombra eso tiene tan poco efecto que siguen llamándose popularmente por su carácter más práctico (el Paseo europeo, que no tiene nada que ver con Europa, pero sí lleva a Granada pasando por Masaya es conocido de todos no como Paseo europeo, de hecho si se preguntará a un managua donde queda dicho paseo no sabría decírnoslo, sino más pragmáticamente como Carretera Masaya), mientras decimos ocurre esto, el pueblo se ubica no por ende por nombres de calles que no tienen existencia en ninguna referenciación oficial, sino por los monumentos, locales y objetos existentes o desaparecidos que son conocidos de todos, en particular de los del barrio.

Es diferente la lógica, rica y compleja, que implica el uso de nombre de calles: si evoca a hombres célebres (como lo representa muy bien Patrick Bruel en su canción "*Place des Grands Hommes*" del album *Alors regarde* de 1989), lo que representa la integración social dentro de una historia cultural polifacética, mientras que si se usan sólo nombres de mártires, dicha lógica se vuelve pobre y monolítica: teniendo que ver con el sacrificio para un partido, o, a lo sumo, la patria o alguna religión, elevando así a único recuerdo válido no la producción y creación de obras y pensamientos, no enarbolando la inteligencia y el esmero humano, sino la violencia y la muerte en el combate. Lo que, finalmente, pierde sentido, porque hay millones de muertos en las guerras, y no habría suficientes calles para citarles a todos. Lo que más hicieron siendo haber regalado, estúpidamente, obligados o no, su vida por causas efímeras.

Por otra parte, el nombre de personajes que se pone a las calles y los lugares es exógeno a ellos, mientras que los objetos de referenciación urbanos en Nicaragua ("*del arbolito...*") le son endógenos: es decir, mientras la referenciación por nombres (no por números, que no tienen sino un valor catastral y administrativo, aún cuando, como en New York, las grandes avenidas, conocidas en el mundo entero por sus números, pueden llegar a tener cierto encanto poético por paradójicamente no ofrecer nada emocional ni remitir a nada fuera de una organización de trazado urbano y

cuadrículas sobre la que, sí, informa) se aplica desde la cultura y la simbología social colectiva a unos lugares que no siempre tienen que ver con ellos (como por ejemplo cuando el personaje nació, murió, o se alojó, y vivió algún tiempo en el lugar que recibe su nombre o lo evoca mediante una placa conmemorativa), la ubicación de los lugares por edificios o objetos que le pertenecen a la vez se reducen a una simple descripción topográfica y a la vez remite, más que la aplicación exógena de nombres absolutos de grandes personajes a lugares que nunca los vieron pasar, a la historia propia del espacio concreto ("*de dónde fue...*" implica que existió y desapareció el punto referencial, "*de la farmacia*" o "*de la casa de los...*" implica una organización social, económica, la instalación de lugareños,..., remite por ende al proceso del desarrollo poblacional en sí).

Sin duda *choc en retour* de la carencia institucional respecto de la topografía urbana, sin embargo esta forma muy peculiar de dar direcciones nos enseña que los objetos son los que, como lo informa Augé respecto de los lugares turísticos, se vuelven simbólicos de la ciudad.

Dicho de otra forma, no sólo las pirámides egipcias, Big Ben, el Parque Güell o el edificio Chrysler, son lugares que contienen un simbolismo arquitectónico y urbano, lejano y distante. Podemos claramente ver, desde el ejemplo nicaragüense que *todo objeto urbano con un mínimo de*

reconocimiento colectivo como punto de focal ubicación adquiere, o revela asimismo su carácter simbólico para los lugareños. Es también lo que pasa con los símbolos más evidentes (la plaza, la iglesia) evocados por Proust en el primer capítulo del primer libro de su saga.

Así los lugares tienen este factor central que para Augé define los no lugares: el carácter simbólico de sus objetos.

Esto es sin duda debido a dos fenómenos: primero la costumbre que tenemos desde la evolución urbanística renacentista, recordada por Lewis Mumford en *La ciudad en la historia* (1961), de ver la ciudad desde sus puntos focales, lo que pretendían los arquitectos como Miguel Ángel o Filarete en sus Tratados, y lo que pusieron en práctica, desde la Plaza del Capitolio (1536) hasta la Roma del Bernini. Segundo por el hecho de que, socialmente, los lugares de relevancia, son los de encuentro y compartir al ritmo de los rituales anuales y seculares (como es el caso de la iglesia y su campanario, que se recuerda hasta en las pinturas, como el famoso *Angélus* de 1857-1859 de Millet).

Así, como decíamos al inicio de este texto, si los lugares asumen valores de: anonimato y simbolismo, a la vez que los no lugares, por lo menos como los define Augé, asumen valores de: placer y cercanía, podemos considerar que, al acercarse a ellos, el turista intenta lograr esta

inmiscución al probar hacer propio estos lugares que, paradójicamente, aunque sólo los vio en obras (la fuente de *La dolce vita*, la Torre Eiffel o la estatua de la Libertad, etc.) le son exquisitos y de infinitos recuerdos.

Este intento de apropiación muestra lo que, tal vez, Augé no toma tanto en cuenta: que el hombre es un ser mental, y los lugares no son sino la acumulación de sentimientos que en ellos involucramos.

Por otra lado, nos enseñan las anteriores reflexiones cómo hacer una sociología de los no lugares, como pretende Augé no es tanto hacer una sociología de los lugares o la topografía como lo plantea al inicio de su libro, sino una sociología de los grupos humanos y su interacción en un ámbito (pre)determinado.

Finalmente, consideramos, a diferencia de Augé, que los no lugares no se definen tanto, por consiguiente, respecto de su alejamiento del sujeto, sino por el grado de anonimato que producen en él (sea porque son construcciones sin alma, como los pabellones o hangares de materiales baratos que vemos surgir como hongos en Nicaragua, o porque son lugares que - en general además - que no propician el suficiente calor humano, debido a su frialdad voluntaria: los imponentes edificios del comercio, la banca y la actividad política y administrativa, y/o a la falta de humanidad de sus acciones: escuela, asilo, hospicio, y de la gente que ahí labora:

como es el caso tan bien descrito en sus libros por Kafka de los administrativos y oficinistas de toda índole).

Arquitectura nicaragüense

Conocer nuestra arquitectura implica abrir el debate de lo que es la arquitectura nicaragüense.

Hablar de arquitectura barroca en Nicaragua es un error. Lo que tenemos es arquitectura neobarroca, es decir hecha después del período barroco (s. XVII-XVIII) porque los monumentos nuestros han sido destruidos o quemados, lo que provocó su reconstrucción, en general en el s. XIX, conforme el pensamiento de Viollet-le-Duc, que decía: *"Restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer, ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné."*

En León, las ruinas son la parroquia de Sutiava, San Andrés, Santiago y la Casa de la Pólvara. Asimismo León Viejo. Los edificios civiles de la ciudad datan de los s. XIX-XX. El convento con la iglesia San Francisco, fundado en 1639, tiene en su parte más alta la inscripción: "Obre VI MDCCCLXXXI". La expulsión de las ordenes religiosas en 1830 hizo que se instalaran en el convento instituciones educativas, en su último período el Instituto Azarías H. Pallais, demolido en los sesenta, período en que fue totalmente alterada la fachada de la iglesia. La iglesia de La Recolección fue construida de 1786 a 1880. La iglesia San Sebastián, en ruinas, de finales del s. XVII, fue reconstruida a finales del XVIII, y tuvo varias intervenciones a inicios del XX, siendo bombardeada en 1979. La Catedral, la cuarta de las construidas en el sitio, fue erigida entre 1747 y 1824, su fachada alterada c.1906, al unir las torres con el cuerpo central. La Ermita de San Pedro fue construida entre 1406 y

1718, sufrió una intervenciones en muros, pisos y cubiertas, en 1986 se reconstruyó parte del costado Sur derrumbado. La Sutiava, construida a partir de 1698, sufrió deterioros, por lo que en 1804 se solicitó a la audiencia de Guatemala la inversión de los tributos para reedificarla. En 1844, durante la invasión del militar salvadoreño Francisco Malespín, su cúpula de media naranja fue destruida, y reintegrada a inicios del s. XX. San Nicolás de Tolentino del Laborío, construida en 1618, tuvo numerosas reconstrucciones, la última a finales del siglo XIX, pues tiene aspecto neoclásico. La capilla La Asunción construida en 1679, se destruido en parte en 1935, construyéndose en este momento la capilla, diseñada por Marcelo Targa. San Felipe se inicio c.1685, fue reconstruida en el s. XVIII con bases del original, pero en 1859 se comenzó una construcción mucho más amplia. la torre fue reconstruida en 1983. La Merced, construida a partir de 1762, fue demolida para levantar la iglesia actual, con torre reconstruida a finales del XIX: El interior de la iglesia se modernizó a comienzo de este siglo. El Calvario, construida a inicios del s. XVIII, se reconstruyó a inicios del XX, primero la torre sur. N.S. de Guadalupe fue construida a finales del s. XIX. La iglesia de Zaragoza fue construida entre 1884-1886 y 1934.

En Granada, después del incendio provocado por Walker el 23 de nov. 1856, tanto el ayuntamiento como las casas coloniales y el Parque Central se crean a finales del siglo XIX. Asimismo el Mercado Municipal y el Hospital San Juan de Dios. La Casa de los Leones, referenciada desde la segunda mitad del XVI, fue en cuanto al edificio que hoy en día se conoce, terminada en 1809. El segundo piso fue

construido entre 1920 y 1926. La Plaza de la Independencia con su obelisco data del primer centenario, en 1921. Incendiada por Walker en 1853 y 1856, la Catedral, fundada en 1534, se empezó a reconstruir en 1860, con adornos neoclásicos, y se terminó en 1910. Construida en 1781, la torre fue demolida en 1854 durante la guerra civil, y reconstruida en 1863. Construida en 1678, como fortaleza militar, la Xalteva fue incendiada en 1853 por Walker, y reconstruida en 1856. De nuevo en 1890, la destruye parcialmente un terremoto, y se finalizó su reconstrucción en 1898. El Parque de Xalteva fue construido en 1892. El convento San Francisco, fundado en 1529, fue reconstruido en 1867-1868. Construida entre 1624 y 1626, la iglesia de Guadalupe, fue reconstruida en 1945.

Así, si exceptuamos la arquitectura militar, que, por responder a otros propósitos, no ofrece, pauta al desarrollo de un estilo barroco ni rococó, sino asemeja rasgos neo-medievales, los edificios religiosos y civiles de Nicaragua son en su mayoría, en las ciudades coloniales nuestras, neobarrocas, es decir, reconstrucciones del XIX. Por lo que proponemos considerar que los dos estilos de arquitectura nicaragüenses que permanecen hoy en día son por los más antiguos el neobarroco y el historicista-ecléctico. El estilo neo-colonial siendo el de las casas tradicionales, que no pasan de la primera mitad del XX o finales del XIX si acaso. A estos estilos se agregó el art déco, promovido en la primera mitad del XX y todavía en los años 1960. De ahí pasamos a la arquitectura post-terremoto (1972), básicamente de prefabricado. Es decir, entonces, que, hoy por hoy, la arquitectura que tenemos en Nicaragua se divide en tres

grupos: en el XIX e inicios del XX historicista (arquitectura religiosa, en particular con rasgos neobarrocos y neoclásicos) neo-colonial (amplias casas con patio interno alrededor del cual crecen las divisiones y habitaciones), art déco (inicios del XX), y prefabricado (arquitectura post-terremoto).

Tal planteamiento no pretende negar nuestra arquitectura, sino reconocerla para poder preservar y entenderla. Estudiarla en lo que es no es restarle sentido, sino revelar el que tiene.

Pretender ver en ella lo que no es, es menospreciarla a provecho de ideología de importación, y provocar el descuido general hacia ella, por lo que magníficos edificios neo-coloniales, casas de habitación en particular, evidentemente, se derrumban hasta en los parques centrales de nuestras ciudades (Jinotepe, San Marcos, Masaya), sin que ni el gobierno ni los ciudadanos hagan nada al respecto. Igual pasa con los edificios art déco de la antigua Managua, parcialmente destruidos por el terremoto, pero dejados al abandono el más completo por las generaciones sucesivas.

En los últimos años (2006-2009) se han palautinamente derrumbado varias cuadras enteras de dichos edificios neo-coloniales, para nosotros patrimoniales, en el mismo centro de Masaya, Nicaragua teniendo entonces en común con Senegal (ocurre lo mismo que en Masaya en Saint Louis) o Cuba el sino de los países del Tercer Mundo descolonizados, el completo desinterés y desconocimiento del valor del patrimonio en general, arquitectónico en particular. Así como la falta de competencia para conservar su propia herencia, por falta de valores e ideología de conservación y manejo de los conceptos más básicos de restauración.

La realidad de la disgregación entre arquitectura y urbanismo (además de la falta de interés público en Nicaragua para hacia el patrimonio) reside en que los edificios son propiedad privada, por lo que en Nicaragua se pueden derrumbar casas, hasta de Parques Centrales, patrimoniales (por valores de historia, estilo) o no, y en Francia venderse a millonarios árabes los edificios de los Campos Eliseos. Pocas veces el urbanismo ha sido considerado como de interés para las administraciones, salvo en el París de Haussmann, y el Berlín de Albert Speer, pero en este caso provocó el desalojo de los judíos y su posterior envío a los campos de concentración (v. el excelente documental *Speer Und Er - Nachspiel Die Täuschung*, 2005, de Heinrich Brekler).



De arriba abajo: la
desaparecida Casa de la
Pólvora en León; Iglesia
Guadalupe, ubicada en el
Pueblito cuna de la Ciudad
Chichigalpa, 1963



Managua

Hablar de la Managua de hoy parece imposible, ya que se trata de un organismo urbano no planificado. La Managua de antes del terremoto del 72, bien referenciada por lo menos a nivel fotográfico, ofrece un testimonio de una capital con sus características acostumbradas, a pesar de que, los artículos publicados por *La Prensa* en su 80 aniversario revelan que carecía de parques públicos.

Pero a pesar de la apariencia, no es imposible hablar de la capital y su inconsciente ideología de conformación. De los tres modelos de la urbanística contemporánea (ciudad-jardín, lineal e industrial), como muchas capitales Managua retoma el de ciudad lineal, por dos razones, la 1a genética o formativa: el origen de la ciudad lineal en la renacentista de avenidas, ya no de barrios autosuficientes; la 2a evolutiva: el desarrollo conurbano de Managua, devenida ciudad tentacular, regándose tanto fuera de sí, en suburbios pobres, como hacia otras ciudades, al comer a Masaya en líneas de ampliación relacionadas con puntos cardinales (Carreteras Masaya, Norte con el aeropuerto y los Prados del Doral, Sur para cooperantes internacionales).

Esta ideología lineal (ideología evidente también en los planos de Alfredo Osorio Peters para la Managua futura) se ve en la desmultiplicación de rotondas con monumentos urbanos, símbolos de poder: en el centro abstractos con iconografía neo-constructivista de líneas tendiendo al cielo (rotondas del Periodista, de Plaza Inter o la más reciente por la UNICIT); en la parte del Malecón, antiguo centro de la ciudad y lugar presidencial (si exceptuamos el monumento-

objeto urbano que es la concha acústica propiciada por el alcalde Herty Lewite al final de su mandato como imagen de la “modernidad” - entendiéndose aquí la palabra en su sentido popular, no histórico - de su gestión): monumentos realistas propagandísticos conmemorativos a la guerra y los héroes nacionales (Sandino del mirador de Tiscapa, Montoya, parque de la Paz, estatua del obrero combatiente por el González), casi todos igualmente con iconografía ascensional (sombra gigantesca hacia el cielo de Sandino, brazo levantado del obrero llevando ametralladora, faro del parque de la Paz); en el segundo círculo partiendo del actual centro simbólico (MetroCentro) monumentos conmemorativos de lo literario y religioso (rotonda de El Güegüense, monumento a Cristo Rey o a la Purísima); por fin, en un tercer círculo hacia los barrios más alejados, monumentos anecdóticos (la Sirena, la mujer gorda del Oriental). De una falsa contemporaneidad, asumida en el centro, con la paradigmática rotonda de la fuente a Rubén Darío (con sus variantes gaudiescas en las Galerías de Santo Domingo), serie de cubos encajonados, hacia los elementos más narrativos de la auto-representación que tienen de sí mismo y la nacionalidad dirigentes y alcaldía, se expresa una dicotomía cuyos efectos urbanísticos se perciben a nivel también estructural: la Managua de hoy, no planificada, si se extiende, lo hace hacia nada.

El principio de ciudad lineal proviene del moderno de centralización, en el cual la avenida expresa el poder del noble en su carruaje, por lo que provoca la avenida una puesta en perspectiva de los grandes objetos de poder que son la catedral y el palacio principesco, visibles desde cualquier perspectiva gracias a la organización en grandes arterias de la

ciudad: son, además de Roma, los Campos Eliseos en París, del Arco de Triunfo al Obelisco (contiguo al palacio presidencial) y el Louvre; Trafalgar Square en Londres; la Rambla en Barcelona; la cruzada entre Gran Vía y Paseos del Prado, de Recoletos y de la Castellana en Madrid. Pero el Paseo Europeo de Managua, que parte de la rotonda Darío, y termina saliendo de Managua (de donde su nombre de Carretera Masaya), no tiene ningún monumento ni edificio patrimonial o gubernamental que pueda justificar su posición de centro. La ubicación ahí de bancos, al igual que en Plaza España, podría conformar una “City” a la londinense, si no colindaban con night clubs. De lo mismo, en la avenida universitaria, que forma ángulo con el Paseo, una de las principales paradas de buses interdepartamentales, por ser llegada de los estudiantes de la UCA, la UNI y la UNAN, la nueva entrada principal de la UCA está frente a la Cascada, bar y motel para encuentros sexuales.

La avenida, por ser lugar de paseo e intercambios sociales, como los grandes boulevards, deben de tener cafetines donde sentarse, arboladas debajo de las cuales caminar, “*grands magasins*” donde comprar, aceras anchas y favorecer el recorrido peatonal. En Managua, las avenidas como el Paseo Europeo casi no tienen árboles, por lo que bajo la lluvia o el sol es difícil caminar. Hay pocas aceras, todas discontinúas. Los pocos árboles fueron sembrados en aceras demasiado estrechas y tienen ramas tan bajas que obligan a andar cabeza gacha, mientras los troncos impiden caminar en las escasas aceras.

Tampoco Managua es una ciudad medieval, con barrios autosuficientes. Se desmultiplican pulperías, mercados,

supermercados y centros comerciales, pero ni los supermercados, regados por la ciudad, ni los 3 mercados, demasiado esparcidos, logran abastar a cada barrio en una capital sobre-extendida. Las pulperías, que no proveen de lo básico, tendrían que corregir, por su gran número, la mala repartición de los supermercados, pero igual que éstos practican precios mayor que las distribuidoras, haciendo, al contrario de otros países, indispensable el mercado. Asimismo, los centros comerciales y lugares de comidas rápidas, practicando precios de restaurantes de lujo, favorecen la implantación anárquica de comiderías ambulantes en las calles. Por lo que Managua tiene rostro de economía de necesidad. Ciudad lineal espontánea, no tiene eje central a lo largo del cual ubicar con lógica estas avenidas con rotondas, tampoco proporciona calles suficientemente anchas para los carros, por lo que hay embotellamientos permanentes, incomprensibles en una ciudad sin industria, y se crearon rotondas que, atrasando más el tráfico, son remplazadas por pasos a desnivel, los cuales transforman todavía más nuestra capital en ciudad anti-peatonal.

Sin arquitectura vertical desde el 72 (salvo los edificios Pellas y Lafise y los hoteles Princess, Holiday Inn y Real InterContinental MetroCentro), Managua no aprovecha tampoco sus hermosas vistas de lago y volcán, siendo una ciudad-rótulo a la norteamericana, pero sin el atractivo ni las atracciones de Las Vegas, y siendo lugar de partida para toda la Costa Pacífica de un enramado de alambres eléctricos que, colgando en el aire (en vez de estar enterrados), no nos han permitido tener tranvía con energía eléctrica (la cual tampoco es proveída por hidroelectricidad a pesar de la presencia del

lago), pero sí estragos físicos entre los ciudadanos que padecen de interferencias eléctricas permanentes en sus cuerpos.

Sistema vial y peatonalidad en Managua

En nuestro anterior artículo sobre la capital, hemos indicado cómo la trama urbana basada en la avenida es un problema cultural, ya que no sólo proviene de una ideología sino que predetermina funciones culturalizadas de los objetos urbanos. Así, las rotondas, rempazan en Mangua las ausentes plazas, lugares de representación social, como podemos ver en la ubicación de las manifestaciones, políticas o musicales, y los recientes cierres de campaña en las rotondas de Cristo Rey o MetroCentro.

En sí, las rotondas son productos de un pensamiento urbano regido por entero por el carro: no sólo distribuyen el tráfico, sino que también, por basarse en el principio de prioridad, lo ralentizan. Sirven también en Managua para marcar los lugares importantes de la ciudad alrededor de los cuales se desarrollan los barrios, lo que hacen las plazas con sus respectivas iglesias en Masaya por ejemplo.

Ni MetroCentro ni Plaza Inter ni Santo Domingo ni el Centro Comercial Managua de la Centroamérica contemplan entradas peatonales (tampoco que ninguna universidad de la capital), lo que expresa claramente el papel fundamental en la Managua de hoy del carro como sistema único de desplazamiento. Ubicados MetroCentro y Plaza Inter frente a un hotel, descubren su papel eletista de “*duty free*” para extranjeros, y por ende aclaran su no apertura al pública peatonal.

La Nueva Catedral, con sus dos entradas, prevea una entrada monumental, aparentemente peatonal, con una amplia palmera enana, a los lados de la cual se ubican mercaderes,

mientras la entrada, secundaria en principio pero principal en los hechos ya que la entrada monumental no es más que un camino de tierra sin acceso directo, sino a través de caramancheles y minifaldas, es la entrada para carros en la plazoleta lateral. Mientras la entrada monumental de la catedral se encuentra ubicada frente a una de las entradas de MetroCentro, la entrada secundaria para carro de la catedral es relativamente alejada del centro y la rotonda, haciendo que el centro comercial MetroCentro sea el verdadero lugar de peregrinaje ciudadano. La Nueva Catedral, a un lado de la rotonda, se encuentra entre Pizza Hut y MetroCentro, al igual que la rotonda del Güegüence, supuesta imagen anticolonialista, está rodeada por un supermercado, varias sedes centrales de bancos, y el edificio principal de MacDonald.

Las cebras de la rotonda de MetroCentro, nunca respetadas, ofrecen un placebo, al igual que los semáforos de la UCA, desdoblados últimamente por puentes, haciendo que los peatones sean expulsados simbólicamente del ámbito ciudadano, a provecho de los vehículos, y que ni personas en silla de rueda, ni de la tercera edad, ni padeciendo de dificultades para caminar o subir puedan moverse en la ciudad.

Salvo para las marchas de protesta, el malecón, lugar de las instituciones culturales y gubernamentales hoy todavía, del que, de una u otra forma parten o al que llegan, aunque indirectamente, el paseo Europeo y el Transfert, no es un fin, sino un tope.

La excentración y extrapolación de la ciudad implica una realidad cultural: la paradójica excentración de los centros de poder y culturales, conservados en la antigua médula de la

Managua somocista, pero también de la organización precolombina del cacique de Tiscapa, y al mismo tiempo la difuminación según ejes topográficos simbólicos: el lago y carretera Norte al Norte, carretera Sur y Masaya al opuesto, unidos o cortados por la gran avenida universitaria que va del 7 Sur a MetroCentro y más allá, pasando por el Transfert. Esta ampliación constante de la ciudad provoca la imposibilidad para el ciudadano de caminar para ir de un lugar a otro, y la obligación de recurrir a buses o carros.

Mientras en el Primer Mundo se plantea, por razones ecológicas pero también de bienestar laboral y personal, en particular desde la aparición de internet, la opción del trabajo en casa y la implementación de transportes en común en vez de carros particulares en las ciudades, el tener y manejar un carro se ha vuelto en los últimos años una prueba de éxito social, pero el sistema vial de Managua, que necesitaría ensancharse para permitir tal tráfico, no corresponde a esta necesidad nueva de imagen de éxito importado.

La no repartición de las vías hace que el tráfico se auto-impida: buses y taxis (que deberían tener una vía exclusiva), bicicletas y motos (que deberían tener otra propia), y carros particulares se pelean el espacio reducido de calles demasiado pequeñas para servir como “periféricos o autopistas del centro”.

La ausencia de centros mercantiles, es decir mercados y supermercados, entendido éstos como lugares de abastecimiento para la población más pobre, no como en Nicaragua como lugares de lujo (véase el principio de clientela exclusiva de StarMart o los precios prohibitivos de los restaurantes de comida rápida en los centros comerciales),

suficientes para cada micro-barrio, implica también el uso de taxi o del bus.

Durante la época de lluvia, la falta de alcantarillado produce la imposibilidad de cruzar las calles, igual que en general el inclemente sol, asociado con la falta de árboles, imposibilita caminar largo tramos en las calles capitalina, aunque sin embargo la estructura tentacular y diseminada de la misma no contempla cortos recorridos. La ausencia de plantaciones hace que mercados, terminales de buses y aceras bañen al transeúnte del polvo de tierra seca llevado por el viento de los espacios baldíos a través de las calles. La no existencia del peatón en la ciudad se expresa también por las aceras discontinúas, en particular sintomáticas hacia el malecón, en cuanto lugar del Teatro Nacional y del Palacio de la Cultura y la Biblioteca Nacional, aunque igual pasa en la avenida universitaria o carretera Masaya, con quebradas repentinas del camino, a pesar de estar en la carretera Masaya la Biblioteca y el Parque para Ciegos. La bajada hacia el malecón se interrumpe abruptamente por el Teatro, pero además toda ésta se hace mediante gradas ubicadas cada metro, por lo cual es imposible a una persona en silla de rueda o a un ciego pasearse en tal acera. Devino entonces Managua una ciudad para pequeñoburgués en carro.

La presencia a lo largo de las calles y avenidas de "*mopis*" (afiches publicitarios sobre soportes metálicos), además de invisibilizar la llegada de los vehículos para los peatones, paradójicamente evidencian el proceso de construcción salvaje de la nueva Managua: ahí donde, en el Primer Mundo, *mopis* y afiches publicitarios se ubican en la salida de las ciudades, ahí donde también se encuentran los hipermercados y todas las

arquitecturas de zinc de ventas diversas (sistema de extracción fuera de la ciudad de los centros comerciales que ha sido adoptado en los años 1990 tanto en San Salvador como en San José de Costa Rica, con las debilidades del modelo, ya que complejiza su acceso a los clientes en sociedades a mayoría peatonales), es decir, en un espacio que podríamos decir, que ya no es la ciudad (es la ciudad exterior, ideológicamente la "*no ciudad*"), en Managua es la misma ciudad que ha venido absorbiendo estas desgracias visuales y arquitectónicas, ya que, precisamente, Managua no es una ciudad. Desarrollándose más bien la capital en sus extremidades (en las carreteras externas, hacia los departamentos: Masaya, León, Carazo), haciendo que la ciudad real (de viviendas con cierto grado de calidad, de condominios, de conjuntos urbanos con sus respectivos pequeños centros comerciales) se encuentren en las afueras de la ciudad capital, mientras ésta absorbió y regurgitó un panorama de publicidades sin fin y de edificios de tipo hangar (tanto oficiales: policía, escuelas, universidades, como mercantil: bancos, ventas, etc.).

Nueva Catedral

En su composición arquitectónica, la Nueva Catedral Metropolitana de Managua (1994), dedicada a la Purísima Concepción, llama la atención por varios motivos. 1) su entrada monumental, algo desubicada respecto del plan de este nuevo centro que aparenta ser MetroCentro. 2) La elección postmoderna del brutalismo tanto fuera como dentro del edificio, acompañado por el uso de colores fuertes dentro del edificio, así como de imágenes de fuerte barroquismo encajonadas en vidrio sobre soportes también de colores vivos, lo cual no sólo revela el uso, también postmoderno, del kitsch y lo popular, sino un evidente mexicanismo en el uso sin embargo con pretensiones vernaculares de los colores, lo que se explica por el hecho de que el arquitecto de la Catedral sea el mexicano Ricardo Legorreta. Como se aprecia en sus demás obras, Legorreta hace un empleo desconstruccionista de masivas cajas arquitectónicas que forman los cuerpos de sus edificios, pintados con colores violentos que dividen los espacios tanto exteriores como interiores, subrayando y repartiendo la perspectiva monumental de los volúmenes arquitectónicos mediante rítmicas grandes aperturas tragaluces. 3) Tiene 63 cúpulas en su techo, las cuales se vuelven tantas linternas solares dentro de la catedral. Sus orígenes se encuentran tanto en las 34 cúpulas de 6 metros de diámetro del techo de la Catedral de León, aunque éstas sean visibles sólo desde el techo, como en la Mezquita de Roma (1975-1995) de Paolo Portoghesi, con sus 16 cúpulas pequeñas, alrededor de una central de mayor dimensión. Al igual que en la Nueva Catedral hace juego el techo con cúpulas con el

simbólico campanil de cruz tragaluz, en la Mezquita se corresponden el techo con cúpulas y el minarete. Como Portoghesi en Roma utiliza la división de espacios, retomado explícitamente de la arquitectura islámica clásica, para enfatizar la relación directa entre el creyente y Dios, Legorreta retoma en Managua dicha división de los espacios internos, con mismo fin. De hecho, no sólo las cúpulas de la Nueva Catedral son tragaluces que dejan entrar la luz en el edificio (principio anagógico proveniente del gótico), sino que, además, pueden leerse en correspondencia con los procesos de acercamiento del Papa Juan Pablo II con las demás religiones, en particular con el Islam (que calificó varias veces de "*religión hermana*") y con los ortodoxos, acercamientos que explica en su libro *Cruzando el umbral de la esperanza* (Plaza & Janés, 1994). Fue histórico el año 1988, en que Juan Pablo II visitó un país ortodoxo, Grecia, y entró en una mezquita, la de Damasco (Siria). Ya en 1985, había tenido un primer encuentro con la comunidad musulmana en Casablanca. El 14 de mayo de 1999, una delegación de cristianos y musulmanes visitó al Papa en Roma; cuenta el obispo de Sao Felix, el español Pere Casaldàliga: "*En una audiencia privada en el Vaticano con el patriarca de Babilonia, éste acudió con dos dignatarios musulmanes y uno llevaba en las manos un ejemplar del Corán. Cuando Juan Pablo II se dio cuenta, se inclinó y besó el libro sagrado*".

El uso de cúpulas, tanto en el cristianismo como en el islamismo, se debe a San Gregorio quien en cárcel soñó de una cúpula sobre cuatro columnas, por lo que ordenó se construyeran así las iglesias. Pero la cúpula central única es el principio-base, aún cuando, como en Santa Sofía de Istanbul o

San Pedro de Roma, pueda haber cúpulas asociadas. La cúpula simboliza lo celestial, el cubo lo terrestre: cubo del templo y cúpulas del techo en Portoghesi e Legorreta. Las 34 cúpulas de León son los 34 años del pontificio de Pedro; Dante en su *Comedia* dedica 33 cantos al Paraíso e igual al Purgatorio, pero 34 al Infierno. El versículo 34 de la surata 2 del *Corán* trata de la rebeldía de Satán, y los tres de la surata 34 hablan de Dios todopoderoso. Por René Allendy (*Le symbolisme des nombres - Essai d'arithmosophie*, París, Editions Traditionnelles, 1948) el 34 representa la evolución resultado de la organización cósmica y la ley natural. El valor numérico de las palabras hebreas AL AB ("*Dios Padre*") y HEVIE ("*Angel de 7 copas*") da 34, 34 de reunión entre carne y Espíritu en la simbología judía: la carne (B Sh cH) equivale a 43, y el espíritu (R W R) a 34, la suma de los dos da 77, siendo así contrapuestos pero complementarios. Las 34 cúpulas de León casi se doblan con las 63 de Legorreta, símbolo de las iglesias de la diócesis de Managua. En el tratado judío *Hekhalot Rabbati*, al final de su búsqueda el místico, acercándose al 7o y último Palacio: "*suda y tiembla, se encuentra despavorido, se desmaya y cae de bruces. El que lo detiene es el príncipe Anafiel así como 63 guardianes de las puertas de los siete Palacios, todos le ayudan y le dicen: No temas, hijo de una semilla tan querida, entra y mira el Rey en su belleza, tu no serás ni destruido ni quemado.*" Son 63 los libros del Mishna, escritos del judaísmo rabínico y fariseo agrupados en 6 secciones o "*sedarim*". Son 63 títulos atribuidos a la Virgen en el *Libro de Rezos de las Hijas de la Caridad*, y 63 los años de vida de ella. De creer Const. D. Kalokyris, ("*La*

Theotokos dans l'art des églises orthodoxe et catholique par rapport au mouvement œcuménique", Ομιλία εις το Μαρριολογικόν Συνέδριον Ρώμης. Μάϊος 1975, Επιστημονική Επετηρίς Θεολογικής Σχολής Παν. Θεσσαλονίκης, τομ. 21, 1976): "Le cul-de-four de l'abside du sanctuaire est la partie architecturale qui unit le toit avec le sol. Au toit qui symbolise le ciel on représente le Christ comme Pantocrator, habituellement sur la coupole du transept. Les fidèles se tiennent debouts sur le sol de l'église. La Théotokos est ainsi figurée entre nous et Dieu, entre la terre et le ciel, parce que celle-ci par son Fils a unifié le bas et l'haut, elle est devenue le pont qui unit la terre au ciel, l'escalier céleste par qui est descendu Dieu, comme chante l'Eglise dans l'hymne acathiste."

La desmultiplicación de las cúpulas en Legorreta no es entonces sólo juego formal, de perspectiva con la remarcada puerta cuadrada central, y las dos rectangulares laterales con entradas pintadas de morado, sino que, alusión también a la antigua Cibeles multimammia, evoca lo nacional: referencia a la Catedral de León, y postmodernidad intertextual respecto de Portoghesi, con valores interculturales que aclara Legorreta cuando justifica la orientación de la Catedral, no de Occidente a Oriente, sino de Sur a Norte: *"El diseño del Templo mantiene desde todos sus ángulos la importancia y la concentración de la atención en el altar"*; confirma así la idea de Kalokyris sobre el estrecho vínculo entre Pantócrator y Theotokos. El origen, además de marial (simbología del 63 respecto de la dedicación del edificio), indigenista postmoderno, pero mexicanista nacionalista, de la Nueva Catedral por Legorreta se ve en que las 63 cúpulas recuerdan

el único ejemplo existente: el conjunto monumental San Gabriel en San Pedro Cholula, Puebla, México, fundado en 1529, construido en 1549-1552, y conformado por una barda atrial, el atrio, las capillas posas, el templo, el claustro, la Capilla de Naturales y la Capilla de la Tercera Orden. La barda, frente a la gran plaza, tiene tres entradas: una para el templo y dos para el atrio, que a su vez se divide en una mayor y otra inferior, donde los indígenas hacían sus ceremonias, frente a la Capilla de Naturales. Es en el atrio que se localizan tres capillas de las posas, pequeñas construcciones aisladas de planta cuadrada y bóveda piramidal, con almenas y pináculos, armonizando con la barda, concesión éstas de los franciscanos a los rituales indígenas para facilitar evangelización e instrucción al aire libre. Es al lado norte del atrio, que, ocupando buena parte del conjunto monumental, está la Capilla de Naturales, impropriamente llamada Capilla Real, e inspirada en la planta de una mezquita: edificio notable y único por tener, sostenidas por 36 columnas, 63 bóvedas que cubren las siete naves del templo y las dos series de capillas laterales, 49 de estas bóvedas siendo vaídas o de pañuelo, 14 de medio cañón, y cinco cúpulas.

Tal vez la referencia formal al conjunto de Cholula tenga, también, un significado mesoamericano, si nos recordamos que el vocable "*chorotega*", que designa uno de los principales grupos pobladores de Nicaragua proviene del nahuatl: "*Cholōltēcah*", que significa: "*habitantes de Cholula*". Conforme sería en eso a las indicaciones de Fernández de Oviedo en su descripción general de la Nicaragua de 1527, cuando escribe:

"Nicaragua es un gran reino de muchas y buenas provincias, y las más de ellas anexas leguas distintas apartadas y diversas las unas de las otras. La principal es la que llaman Nicaragua, y es la misma que llaman Chorotega, y la tercera es la Chontal. Es de las más hermosas y apacibles tierras, los llanos de Nicaragua que se puede hallar en estas Indias, porque es fertilísimo de maizales y legumbres, de frijoles de diversas maderas, de muchas y diversas frutas. de mucho cacao, que es aquella fruta que parece almendra, y corre entre aquella gente por moneda, con la cual se han de comprar todas las otras cosas que de mucho o poco precio son así como el oro, los esclavos, la ropa y cosas de comer y todo lo demás. Hay mucho acopio de miel y cera y mucha montería de puercos, venados y otras salvajinas y conejos y otros animales y muchas y muy buenas pesquerías, así de mar como de los ríos y lagunas, mucha abundancia de agodón y mucha y buena ropa que de ello se hace. y lo hilan y tejen las indias. Sus gentes son de buena estatura y mas blancos que loros."

Es, asimismo, interesante que, al igual que las cúpulas de la Nueva Catedral se inspiran en una simbología nahualizada de lo nicaragüense, por la influencia de su arquitecto mexicano, el Reloj de Diriamba (1932-1935), ciudad del cacique Dirianguén tan simbólico en la mitología nacional, ya que fue el quien planteó preguntas metafísicas al conquistador Gil González de Avila, sea idéntico al Reloj de Cozumel en México, edificado en 1908 para celebrar el

Centenario de la Independencia mexicana, siendo a su vez el puerto de Cozumel un antiguo centro ceremonial maya.



De izquierda a derecha y de arriba abajo: Nueva Catedral de Managua con sus cúpulas, vista aérea; Capilla Real de San Pedro de Cholula, Puebla, México; Reloj de Diriamba; Reloj de Cozumel, 2 imágenes

Publicidad

Gateando, gateando.

Gateando está, nuestra publicidad. En *Deux essais pour comprendre la publicité aujourd'hui* (2001, 2004, 2005), estudiamos tres recursos publicitarios: el nacionalismo, el totemismo (mejora gracias al e identificación con el producto, como en el caso en Nicaragua de los afiches para el agua Alpina, en los que el cuerpo del cliente "reclama(ndo)" el producto es todo de agua y con excrescencia para tapa de botella de plástico), y la figura de la mujer y el niño, crística en sentido mítico, como recurso afectivo para impulsar la compra (v. el lema "*Mi mamá es loca... por mí*" para Delisoya que en sí no es un producto para niños).

La publicidad nacional interpreta estos elementos sin todavía lograr manejarlo a cabalidad, y muy a menudo por ello mismo queriendo decir una cosa dice otra.

A veces el mensaje es oscuro porque la conexión entre los elementos del discurso es obtusa, como en el caso del slogan "*La suciedad se va, el aprendizaje queda*", lo uno teniendo poco que ver con lo otro. Otro efecto de contradicción implícito, debido a la falta de recursos de los publicitarios es que las publicidades audiovisuales en los cines, que se autoproclaman mejor recurso de venta para los anunciantes, se quedan en la secuencia fotográfica con superposición de texto, por lo que aparecen a menudo como "afiches para ciegos", meras fotos con una serie de textos que viene sobreponerse mientras una voz off los lee. Las imágenes son elegidas de manera casual, sirven sólo para llenar el espacio de fondo tras el texto, sin narrar nada, revelando así,

en particular en las publicidades para universidades donde se nos presentan cualquier fotos de aulas o secuencias de alumnos entrando a clase, la falta de guión. Las universidades que pretenden promocionarse como en la vanguardia tecnológica se muestran en los hechos como atrasadas en el tiempo, cuando un Tecnoboy (Unicit) tipo Mario Bros de los 80 aparece en la pantalla, o peor aún cuando un lema algo sencillón: "*Lo que bien se aprende nunca se olvida*" (UAM) llena toda la pantalla sobre el fondo negro de DOS de las primeras computadores accesibles al público hace 20 años, para borrarse mientras el "*nunca*" (que de por sí evoca la negación del aprendizaje) es la única palabra que queda ("*aprende*" desapareciendo contradictoriamente a lo que la publicidad quiere plantearnos).

A veces el mensaje se vuelve asustador por equivocación de los publicitarios. Un niño quemado con una máscara y grandes ojos tristes pregonas: "*La cambio contra una máscara del Hombre Araña*", el sustrato irónico del texto chocando con la situación de desgracia del niño. Movistar en otro afiche nos dice: "*Vos nos inspiras*", mientras la imagen asociada es la de una mujer medio desnuda en el desauyno, viniéndole por detrás el hombre que, según el texto ya mencionado (que además pregonas en letras mayúsculas "*Atención al Cliente*"), sería el que en la misma circunstancia se supone se inspira en nosotros de una manera demasiada sexual para el cliente normal. Una publicidad para los derechos laborales de la mujer, patrocinada por numerosos ONG (bajo el mismo concepto de presentación libresca de sus respectivos logotipos sobre el fondo blanco de la pantalla), presenta sonriente una muchacha que pregonas ser orgullosa

que las zonas francas puedan exportar millones de dólares anuales gracias a su trabajo.

No escapan las publicidades políticas: quien ganó y quien perdió en estas últimas elecciones, todo fue amén de las propagandas de los diversos partidos. El PLC, después de la infeliz declaración del embajador de EU comparando su candidato a un pato, nos lo presentó dedo levantado en una amonestación que recuerda dos iconografías: la una el gesto de los santos o del mismo Cristo (v. Wittkower) apuntando al Cielo en recuerdo de que sólo de Dios viene la ayuda al mundo, la otra lo que comúnmente se conoce como guatusa referida a un hecho sexual que podemos, literariamente, resumir con la cita: "*Para tu culo, Güegüence*". El Frente se satisfizo reemplazando el programa por una palabra sin mayor sentido porque, remitido a la escuela de Oxford, no hay verdad sino aplicada a casos específicos, igualmente no hay solución sino explicada. Ya el Frente anteriormente había sufrido de olvidarse de una coma cuando cantaba a la manera de Tino López Guerra que el partido era "*Nicaragua jodido*", olvido que introducía sin querer queriendo la idea de una situación específica del país que probablemente no era la pensada por los autores del afiche. ALN igualmente mostró su candidato como terrateniente pulcro frente a campesinos y gentes del pueblo, en lo que no presentaba a como se suponía unidad nacional sino división de clases.

Infaltable el nacionalismo aparece en publicidades donde uno se pregunta si realmente cabe. El ron Plata propone "*Saca el pinolero que hay en vos*" sin que se sepa a ciencia cierta si, a la manera de PAC, hace referencia a buenas o malas costumbres. De hecho aparecen entre los personajes los

chicheros. Rojita, por pura comparación de tamaño, se describe como "*Tan grande como nuestro orgullo*", reduciendo asimismo el orgullo nacional a una medida de gaseosa, producto a imitación de las bebidas estadounidenses. Casa Pellas con Toyota va más allá asegurando que el vehículo japonés es "*Tan nica como vos*". Infaltable también, y ante todo, es el voseo como expresión de acercamiento populista, al igual que en los afiches de las últimas elecciones la ausencia de apellido de los candidatos, que en su mayoría sólo se denominaron por su nombre de pila.

Taima presenta un hombre rozándose la cara con su zapato, en una actitud poco higiénica, que, queriendo evocar la calidad del zapato, ofrece una ambigua imagen sadomasoquista de autocomplacencia. También queriendo definirse, por oposición a su competidor, como elegante, Flor de Caña nos propuso pasar una "*Navidad en blanco*", concepto que en realidad remite obligatoriamente, aunque sin querer, tratándose de alcohol, a la pérdida de conciencia por abuso. Carrion, que no es una tienda para niños, terminó haciendo cantar a niños su himno, al tiempo que se visten arremedando a los adultos, en el preciso instante en que los organismos internacionales de moda prohibían a los menores de 16 años andar en las pasarelas. "*Tu forma de vestir es tu forma de vivir*" de Carrion, que preside al principio mencionado de identificación totémica con el producto, es un lema tan poco original que lo reutiliza ("*Tu manera de vivir*") también la Casa Pellas para Suzuki. El sentido de la serie para Hershey's nos escapa todavía, sino referido al carácter afrodisíaco del chocolate, ya que presenta fotografías de una relación de pareja a la orilla del mar a la manera de Lelouch en

la que pequeños gestos de los dos involucrados son rematados por cuadrados blancos para indicar el lugar de ausencia de la barra.

Al infinito podríamos desarrollar esta crítica a la falta de originalidad y recursos, tratando de:

1. Las expresiones de connivencia malogradas (mediante el uso de locuciones idiomáticas como “*Somos a otro nivel*” para una afiche para Honda irónica pero no intencionadamente pegado en las alturas);
2. Idénticamente las frases obtusas porque no remiten, a diferencia por ejemplo de las variaciones pictóricas en los afiches para Marlboro del 2007, a ningún obtejo previamente conocido por el consumidor o espectador (así un ciclo de afiches en close-up sobre un rostro de hombre o de mujer con el slogan “*A veces el placer y la mala onda se confunden*”, serie de la que no se sabe a que hace alusión, si a la violencia doméstica (aunque se nos presenta en un afiche un rostro femenino y en otro un rostro masculino) o a otro objeto, hasta acercarse lo suficiente a los afiches para ver en el lado inferior derecho que es una campaña contra las adicciones, igual podemos citar el afiche cuyo lema reza “*el trabajo infantil no es juego de niño*” y que presenta como ilustración de este slogan un niño escribiendo una operación matemática en un pizarrón, por lo que, si bien entendemos que se quiso asociar en una sola imagen el principio educativo como meta por oposición al trabajo infantil, la asociación concreta entre el slogan y la imagen demiente y hasta peor, toma la contraria de lo que se quiere decir al

identificar por superposición el trabajo infantil al estudio, ya que, de por sí, el estudio no es diversión y representa un esfuerzo);

3. La ironía barata (como en el slogan: "*No hay nada que leer aquí/ En BookCenter sí*" de afiches, obviamente, puestas en la calle, como cualquiera, por lo cual es cierto el slogan, pero poco profundo el mensaje);
4. Los juegos de palabras permeables, como la Casa del Vino con el slogan "*Usted ya vino?*", la compañía de seguros Metropolitana con ese otro: "*Estás seguro*", o la sociedad telefónica Claro con el suyo: "*Claro que tienes más*" (también caben en este grupo los grupos que, como Pepsi, remplazan arbitrariamente, sin ton ni son, letras de sus eslóganes por su logotipo);
5. Las declinaciones obvias (el slogan "*Caminar/ Correr/ Rodar*" para la tienda de zapatos Heelys, cuyo nombre se asocia con el nombre de MetroCentro en el afiche escrito éste tan grande que no se sabe si la publicidad es para el centro comercial o para la marca);
6. El uso sin mayor significado que la enumeración de las posibilidades vivenciales de ser en la sociedad de verbos de acción con marcas (Pepsi; BAC; Galería Simán cuyo afiche concluye necesariamente con el esperado y al parecer inevitable verbo "*compartir*"; técnica del empleo de verbos de acción que recae como en el caso de las publicidades del cine en el uso de un material no audiovisual - el idioma y los verbos - en un contexto visual), y la paralela costumbre de

interponer (Pepsi, Sony Ericsson) en las palabras el logotipo de la marca para remplazar las vocales, en particular las vocales del final de la conjugación, implicando así supuestamente la identidad máxima entre la acción y la marca, la marca es la acción, la marca es el “*estilo de vivir*”;

7. Las evidencias poco profundas (Movistar utilizando verbos pronominales para utilizar la letra-logotipo M de la marca: “*Lleváme*”, “*Trasládame*”, “*Acompáñame*”, con para este último verbo la presencia del celular y dos personas, para proceso de identificación entre el producto-tótem y el consumidor);
8. O peor aún las evidencias que se caen de por sí o llegan a lugares comunes que más bien lograr arriesgar la imagen de la marca a bromas fáciles para el lector-espectador de la publicidad (siempre Casa Pellas, con otra publicidad para carros Toyota cuyo slogan es: “*El que tiene un Toyota, sabe lo que tiene*”, lo que induce a pesar de uno a responder en forma de pregunta a esta curiosa afirmación que, precisamente, ¿a lo mejor lo que tiene no sería acaso un Toyota?);
9. Los superlativos vacíos, porque aplicables a cualquier producto (caso del slogan de una palabra: “*Insuperable*” de Techron para Texaco);
10. Las identificaciones fáciles (la ya citada de Movistar);
11. Las indecisiones del publicitario en su labor que recaen sobre el espectador, como cuando las mujeres de la serie de afiches para el shampoo Sedal nos proponen mirarles el cabello “y *mirame de nuevo*”, visualización

consecutiva que deja indeciso en cuanto al punto concreto de seguir tal consigna;

12. El rebajar lo axiológico a lo mercantil (cuando la pintura Corona asume que sabe de elecciones, y hace corresponder la elección de los colores de pintura con problemas poco profundos pero con aliteración como: *"invito al cine o a la cena"*);
13. El burlarse sin querer de su propio público, como pasa tanto en las ya citadas publicidades para Servicio al cliente de Movistar, los niños quemados, pero también: por una parte en el afiche del centro comercial MetroCentro que anuncia *"Estás en el corazón de la ciudad"* y en el que un corazón empacado late con onomatopeya repetida: *"Búm! Búm!"*, y por otra en el afiche, contraparte del niño de camisa *"Mi mamá está loca"* cuyo reverso especifica cuando se da la vuelta *"por mí"* de la publicidad para Delisoya, donde la madre lleva puesto en su camiseta a nivel del pecho: *"La leche oficial de las mamás orgullosas"*, lo cual rebaja dicha madre por llevar en los senos tal anuncio (porque obviamente no lo puede decir tratándose de un afiche) - y también comparación implícita aunque involuntaria por parte del espectador con toda la propaganda para la leche bovina para los niños (más porque aquí se opone el producto vegetal a la tradicional leche animal) - al nivel de una vaca dádiva de leche, etc.

Pero terminaremos mejor remitiéndonos en lo anterior a la frase de Fernando Sánchez Dragó: *"La mejor crítica es*

la que no responde a la voluntad de ofensa, sino a la libertad de juicio".

La arquitectura no debe ser funcional

La idea del arquitecto funcionalista de la Escuela de Chicago Louis Sullivan de que "*Form follows function*" ("*La forme sigue a la función*"), en su artículo de 1896 "*The tall office building artistically considered*" ("*El edificio de oficinas alto considerado artísticamente*"), aparentemente asumida como una realidad innegable, es en realidad equivocada.

Tomemos algunos ejemplos concretos: ¿Qué funcionalidad tienen, no sólo la Torre Eiffel, la Esfinge, sino también un jardín barroco, una iglesia gótica, un templo?

Se nos opondrá lo obvio: la Torre Eiffel o la Esfinge no son edificios, sino monumentos, en cuanto a un templo, donde hay que rezar, y cumplir con una serie de rituales, tiene espacios en correspondencia. Contestaremos: ¿hay alguna funcionalidad del papel del vitral, o de la luz, en la iglesia gótica, que sería, en realidad propia de ella, ya que las demás iglesias la desconocen? ¿Para qué, por ende, sirven los *arcs-boutants*? Para sostener la presión producida por la ampliación de la altura de las paredes y los arcos internos, es, en términos arquitectónicos, un arco "*qui contre-bute la poussée latérale des voûtes en croisée d'ogives et les achemine vers le pilier de culée*" (<http://fr.wikipedia.org/wiki/Arc-boutant>) o, en español: "que recoge la presión en el arranque de la bóveda y la transmite a un contrafuerte, o estribo, adosado al muro de una nave lateral" (<http://es.wikipedia.org/wiki/Arbotante>). Ahora, preguntamos: precisamente, este uso, ¿no es, meramente, de un juego de volúmenes arquitectónicos, sin utilidad ni funcionalidad real, fuera de este particular tipo de

arquitectura? Dicho de otra forma, las demás iglesias se ahoran el problema estructural del arc-boutant, porque, sencillamente, no es indispensable a ningún ritual ni procedimiento religioso.

De la misma manera, los recorridos complejos de los jardines manieristas y barrocos, de Versailles o bien de los jardines de Bomarzo (cerca de Vitervo, en la ruta de Orta). Las formas geométricas que se les da a los arbustos de los jardines a la francesa no son más indispensables al recorrido que la falsa imagen de naturalidad que aparenta el opuesto jardín inglés. El simbolismo religioso de Bomarzo (Maurizio Calvesi, *Gli incantesimi di Bomarzo - Il Sacro Bosco tra arte e letteratura*, Milano, Bompiani, 2000; Emanuela Kretzulesco-Quaranta, *Los jardines del sueño - Polifilo y la mística del Renacimiento*, Madrid, Siruela, 1996; Luisa Roquero, *El Sacro Bosco de Bomarzo. Un jardín alquímico*, Madrid, Celeste Ed., 1999; N.-B. Barbe, *Una historia moderna de la arquitectura*, 2006, pp. 60ss.) o de la Villa d'Este, con su fuente del Uovo, símbolo del renacimiento (Barbe, p. 62), no tienen más razón que el de una representación alegórica, sin ninguna función, ni siquiera refrescante, dentro del contexto de un peregrinaje propio de los juegos post-renacentistas. Asimismo podemos decir de las cuevas de ermitaños que adornaban los jardines ingleses del siglo XVIII, y todavía del siglo XIX.

¿Qué función, sino meramente visual, y por ende estética, tendrá el uso de la pintura en los palacios modernos, o en las casas de los maestros de la Bauhaus? ¿Qué función la tumba y el mausoleo, si no simbólica - acaso los muertos necesitan casa, templo, comida, y sin embargo se les ofrece

desde las tumbas de los tumuli etruscos con frescos, hasta las pirámides y los mausoleos decimonónicos -?

Asumimos que la repetición, en la arquitectura contemporánea de la misma ventana o del mismo elemento a lo largo de un edificio puede tener un carácter económico (es más barato que alternar la forma o cambiar el motivo), pero ¿qué ocurre cuando este motivo, esta forma, es más que estrictamente de uso? Concretamente: ¿para qué la alternancia entre ventanas cuadradas y ventanas arqueadas en el Home Insurance Company Building de 1884-1885, en Chicago, de William Le Baron Jenney, la columna de ventanas saliendo de la fachada en el Reliance Building de 1890-1895 de John Root & Charles B. Atwood, prefigurada, de hecho, en la división de la fachada del Rookery Building de 1886 de la misma firma (Burnham & Atwood)? ¿A qué vienen los voladizos en los edificios de Frank Lloyd Wright o de Ludwig Mies van der Rohe (en el Pabellón de Alemania de la Exposición Universal de Barcelona de 1929)?

Dicho lo anterior, demostramos que la arquitectura no ha sido funcional, pero ¿implica eso que no debe ser funcional? Ahí está el meollo del problema.

Si asumimos, no porque así lo queremos, sino porque así nos informa la historia, que la arquitectura no es funcional, debemos, como consecuencia, tal vez fatalista para algunos, asumir que así debe ser?

En realidad, no es tanto una cuestión de teoría de la arquitectura, sino de sociología de la arquitectura que nos lleva la respuesta que buscamos.

Sin ir muy lejos, internet nos trae una correlación directa. La epidemiología concuerda en que hay más suicidios

en las grandes ciudades (<http://html.rincondelvago.com/el-suicidio.html>; v. también <http://www.ichingdao.org/tao/es/articulos/entrevistas-a-juan-li/9-suicidio.html>; <http://www.proyectopv.org/2-verdad/suicidiopsic.htm>). "La contaminación y el smog en las grandes ciudades aumenta tasa de suicidio" (<http://universitam.com/academicos/?p=4429>). El anonimato de la gran ciudad, los edificios sombríos e idénticos, el desarraigo de la naturaleza, la falta de perspectiva porque cortan el horizonte edificios y rótulos publicitarios, el hacinamiento en los barrios más pobres, asociada a la falta de vegetación (lo que, básicamente, diferencia barrios pobres y barrios ricos, contruidos todos sobre el mismo modelo y con los mismos materiales) y a la ausencia de lugares de diversión (y de acceso a ellos cuando los hay, por falta de dinero, elemento, éste, extra-arquitectónico), son elementos, no sólo a menudo evocados, sino también obvios de interconexión entre por una parte lo arquitectónico y lo urbano, y por otra el malestar de nuestra civilización.

A cambio, es más difícil suicidarse en el Alhambra. Sus distintos Patios, entre los cuales el Patio de los Arrayanes, traen paz y armonía, al igual que un claustro medieval, ahí donde el Bronx no trae sino sentimientos encontrados de desdicha (por fealdad) y peligro (por hacinamiento).

La arquitectura más allá de lo arquitectónico

Históricamente, lo que ha definido la arquitectura es, paradójicamente, lo no arquitectónico.

Desde la prehistoria, el humano se dedicó a pintar los lugares que lo albergaban, como muestran las innumerables pinturas rupestres europeas, pero también africanas, o australianas.

La pintura, desde los tumuli etruscos hasta la arquitectura policromática sumeria, cretense, egipcia, llena cada una de esculturas, y hasta el Renacimiento y el barroco y el rococó, con las iglesias de este último período, de vivos colores y elaboradas formas orgánicas moldeadas en estuco, son pruebas fehacientes, como los monumentos urbanos (pensamos, no sólo en los jardines que presentan todas las grandes ciudades del mundo para paseo y disfrute de sus habitantes, en París, Londres, Barcelona, Madrid, o New York, paseos arborizados evocados en Alemania y Rusia por Dostoievsky, tanto en su cuento de Las noches blancas como en su novela *El jugador*, sino también a las hermosas fuentes que Bernini hizo en toda Roma, a tal punto que son el pretexto de una novela como la de Dan Brown: *Ángeles y Demonios*), de que la humanidad vive la arquitectura por lo que no es. Vivimos la arquitectura por sus extensiones poéticas, por llamarlas de alguna forma.

Un arquitecto aclamado como Frank Gehry es paradigmático de ello, recordándonos en alguna manera los atrevimientos de Borromini con sus edificios que seguían las líneas de las calles, con monumentalidad voluntariosamente curva, tal el caso de su última obra: San Carlos alle Quatro

Fontane (1665-1667) de Roma. Gehry, con su deconstructivismo de las formas geométricas y su forma de desenrollar en el espacio como si fuese una cinta el material arquitectónico llega a crear un ambiente improbable e infantil, como en el Hotel Marqués de Riscal en España (Elciego, Álvala), lo que entendió maravillosamente la empresa Walt Disney al encargarle el Walt Disney Concert Hall de Los Angeles.

¿Por qué millones de personas pagan anualmente para ingresar en los palacios barrocos como el de Versailles? ¿Para ver los palacios renacentistas de Roma? ¿Tener la oportunidad de admirar la Capilla Sixtina de Miguel Ángel o el techo en trompe-l'oeil de los Carrachi en el Palacio Farnese? Por la misma razón que escuchamos con placer las obras de Vivaldi o de Wagner, por su lirismo, por poder evocativo, por su monumentalidad, por el acabado de su realización.

Nos conmueve lo que la arquitectura (entiéndase el cubo arquitectónico) sola no podría darnos: un éxtasis de los sentidos, relacionado con:

1. La amplitud y magnificencia de las perspectivas (sea real, como en la columnata del Vaticano, o en los jardines de Versailles, sea ficticia, como en el *Salón de las Perspectivas*, de 1510-1511, de la Farnesina, de Baldassare Peruzzi, los incesantes trompe-l'oeil de Giulio Romano en el sublime Palacio del Té, de 1524-1534, en las afueras de Mantua, en particular en la Sala de los Gigantes, o bien la Alegoría de la misión de los jesuitas, fresco de la bóveda de la nave de San Ignacio, de 1685-1694, en Roma, de Andrea Pozzo);

2. La experiencia sensorial del detalle y la técnica, que hace que, de las Misericordias de sillería a los programas iconográficos de los vitrales y la escultura de las iglesias góticas, hasta las amplias y variadas estancias de los palacios de la época de François Ier o de la de Luis XIV, al Londres de Christopher Wren, reconstruido después del Gran Incendio de 1666, a la Barcelona de Gaudí o el París de Haussmann, el placer del recorrido se expresa en la atención que el artesano puso en cada elemento. De hecho, esta conciencia de la labor de los pequeños talleres es lo que, sin duda por consecuencia indirecta de las obras de Viollet-le-Duc respecto del gótico, las escuelas como Arts & Crafts y la Bauhaus pretendieron volver a integrar esta cualidad global del diseño en cada paso de la realización arquitectónica.

3. La integración, que hace que el elemento aislado se sumerge y a la vez trasciende su entorno, lo que se puede decir tanto de las fuentes y esculturas del Bernini dentro y fuera del Vaticano, en toda Roma, como hemos mencionado, hasta de la Plaza del Capitolio en Roma o de la escalinata de la Biblioteca Laurentiana en Florencia, ambas de Miguel Ángel. No es casual que muchos de los grandes artistas del Renacimiento se hayan dedicado a la vez a la pintura, la escultura, la ingeniería, y la arquitectura (Brunelleschi, Alberti, Rafael, Miguel Ángel).

¿Será entonces - o debería ser - la arquitectura obra de los ingenieros? La respuesta es indudablemente sí, si se pretende levantar paredes y promover la construcción de hangares (contra los cuales, en Francia por ejemplo, ya asociaciones de ciudadanos se levantan porque, contruidos

por facilismo, rapidez y conveniencia de los hipermercados, vienen a afean las afueras de las ciudades).

Si se quiere promover una evolución armoniosa del urbanismo contemporáneo, que sepa proteger lo heredado, y valorar a la vez la naturaleza y la persona humana dentro de un entorno, de por sí hostil, que es el de la ciudad, con su, entre otros, demasiada violencia, la respuesta es no. No es casual tampoco si el mismo Le Corbusier y los CIAM (Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna) plantearon, ya desde 1931, la necesidad de la preservación del patrimonio, y en 1933 la estrecha vinculación existente entre la ciudad y la naturaleza como partes de un todo unificado y armónico. Idea que se halla anteriormente también en personas de tanta relevancia para la historia de la arquitectura y el urbanismo como Gaudí, e Howard con su ciudad-jardín. En política, es esa idea utopista tan central que riega nuestro pensamiento del *Libellus . . . De optimo reipublicae statu, deque nova insula Vtopiae* de 1516 de Tomás Moro al *Falansterio* de los escritos de Charles Fourier.

Arquitectura y Lujo

La belleza en arquitectura ¿será realmente, como lo plantean los funcionalistas, minimalistas ("Menos es más" o "Less is more", frase de 1855 del poema "Andrea del Sarto (the faultless painter)" de Robert Browning, y retomada por Ludwig Mies van der Rohe como precepto para el diseño minimalista) y racionalistas (Adolf Loos en su texto "Ornamento y Delito" de 1908), el producto de una sociedad de clase, elitista?, y ¿será realmente necesario ponerle fin a la decoración en artes y arquitectura para lograr hacer una arquitectura de masa?

De hecho, Loos es el que más a hecho para identificar el ornamento: primero con lo primitivo (sólo los salvajes y los maleantes se adornan, haciéndose por ejemplo tatuajes: *"El niño es amor al. El papúa también lo es para nosotros. El papúa despedaza a sus enemigos y los devora. No es un delincuente, pero cuando el hombre moderno despedaza y devora a alguien entonces es un delincuente o un degenerado. El papúa se hace tatuajes en la piel, en el bote que emplea, en los remos, en fin, en todo lo que tiene a su alcance. No es un delincuente. El hombre moderno que se tatúa es un delincuente o un degenerado. Hay cárceles donde un 80 %de los detenidos presentan tatuajes. Los tatuados que no están detenidos son criminales latentes o aristócratas degenerados. Si un tatuado muere en libertad, esto quiere decir que ha muerto unos años antes de cometer un asesinato./ El impulso de ornamentarse el rostro y cuanto se halle alcance es el primer origen de las artes plásticas. Es el primer balbuceo*

de la pintura. Todo arte es erótico.") y segundo con una sobrecarga innecesaria, que implementa los costos, y hace imposible responder a las necesidades de las grandes masas ("Los rezagados retrasan el desarrollo cultural de los pueblos y de la humanidad, pues no es sólo que el ornamento esté engendrado por delincuentes sino que es además un delito, porque daña considerablemente la salud del hombre, los bienes del pueblo y, por tanto, el desarrollo cultural. Cuando dos personas viven cerca y tienen unas mismas exigencias, las mismas pretensiones en la vida y los mismos ingresos, pero no obstante, pertenecen a distintas civilizaciones, puede observarse, desde el punto de vista de la economía de un pueblo, el siguiente fenómeno: el hombre del siglo XX se va haciendo cada vez más rico, el hombre del siglo XVIII cada vez más pobre. Supongo que ambos viven a su gusto. El hombre del siglo XX puede cubrir sus necesidades con un capital mucho más reducido y, por ello, puede ahorrar. La verdura que le gusta está simplemente cocida en agua y condimentada con un poco de mantequilla. Al otro hombre no le sabe tan bien hasta que, además, esté mezclada con miel y nueces, y alguien se haya pasado horas cociéndola. Los platos adornados son muy caros, mientras que la vajilla blanca, que le sabe bien a las personas modernas, es barata. Uno ahorra mientras que el otro se endeuda. Así ocurre con naciones enteras. ¡Ay del pueblo que quede rezagado en el desarrollo cultural! Los ingleses se hacen cada vez más ricos y nosotros cada vez más pobres .../ Todavía mucho mayor es el daño que sufre el pueblo productor del ornamento./ Como el ornamento ya no es un

producto natural de nuestra cultura, sino que representa retraso o degeneración, el trabajo del ornamentista ya no está adecuadamente pagado. Son conocidas las condiciones en las industrias de los tallistas de madera y de los torneros, los precios criminalmente bajos que se pagan a las bordadoras y a las encajeras. El ornamentista tiene que trabajar veinte horas para alcanzar los ingresos de un obrero moderno que trabaje ocho horas. El ornamento encarece, como regla general, el objeto; sin embargo, se da la paradoja de que una pieza ornamentada con el mismo coste de material que el objeto liso, y que necesita el triple de horas de trabajo para su realización, cuando se vende, se paga por el ornamentado la mitad que por el otro. La carencia de ornamento tiene como consecuencia una disminución del tiempo de trabajo y un aumento del salario.../... Hoy en día, el ornamento, en aquellas cosas que gracias al desarrollo pueden privarse de él, significa fuerza de trabajo malgastada y material profanado. Si todos los objetos pudieran durar tanto estéticamente como lo hacen físicamente, el consumidor podría pagar un precio que posibilitara que el trabajador ganara más dinero y tuviera que trabajar menos. Por un objeto del cual esté seguro que voy a utilizar y obtener el máximo rendimiento, pago con gusto cuatro veces más que por otro que tenga menos valor a causa de su forma o material.").

Ahora bien, ¿es entonces la estética mala?

Vemos hoy, después de que la arquitectura haya pasado por el colador del racionalismo, edificios que, con mismas características formales (básicamente del cubo

arquitectónico), y hechos con los mismos materiales (sea cual sea su nombre, láminas de yeso triturado y comprimido, y paneles de poliestireno con alambre ahogados en concreto), es decir con las mismas cualidades de ahorro de tiempo en el levantamiento de las paredes, liviandad del material (por ende ahorro de energía y facilidad del proceso), identidad de características que en todos casos debería producir idéntica rebaja en los costos, adquirir valor distinto según la constructora y el público al que se le vende. Los edificios sociales valen, en término de costo de fabricación, igual que las viviendas para el burgués (ya que son los mismos edificios, lo que cambia es el sitio de construcción), pero en término de venta valen menos.

Por otra parte, estos edificios, que, según Loos, iban a durar siglos (*"El ornamento que se crea hoy no tiene ninguna conexión con nosotros ni con nada humano, es decir, no tiene ninguna conexión con el orden del mundo. No es capaz de evolucionar. ¿Qué pasó con la ornamentación de Otto Eckmann, qué con la de Van de Velde? El artista siempre estuvo lleno de fuerza y salud, en la cima de la humanidad. Pero el ornamentista moderno es un rezagado o una aparición patológica, Él mismo reniega de sus productos al cabo de tres años. A las gentes cultas les resultan insoportables de inmediato, pero los demás sólo se dan cuenta de esto al cabo de años. ¿Dónde están hoy los trabajos de Otto Eckmann? ¿Dónde estarán dentro de diez años los trabajos de Olbrich? El ornamento moderno no tiene padres ni descendientes, no tiene pasado ni futuro. Sólo es recibido con alegría por las gentes incultas, para quienes la grandeza de nuestro tiempo es un*

*libro con siete sellos, y, al poco tiempo, reniegan de él.../... El cambio del ornamento tiene como consecuencia una pronta desvalorización del producto. El tiempo del trabajador, el material empleado, son capitales que se malgastan. He enunciado la siguiente idea: la forma de un objeto debe ser tolerable durante el tiempo que físicamente dure dicho objeto. Trataré de explicarlo: Un traje cambiará muchas más veces su forma que una valiosa piel. El traje de baile creado para una sola noche, cambiará de forma mucho más deprisa que un escritorio. Qué malo sería, sin embargo, si tuviera que cambiarse el escritorio tan rápidamente como un traje de baile por el hecho de que a alguien le pareciera su forma insoportable; entonces se perdería el dinero gastado en ese escritorio."), son, por las mismas cualidades físicas de los materiales que las componen, menos duraderos, y más costosos de restaurar que edificios tradicionales en piedra (v. N.-B. Barbe, *Ciudadanía, Identidad y Patrimonio*, 2010).*

A nivel visual, se sabe los estragos psicológicos de la ciudad contemporánea en el ánimo de los individuos (v. nuestro artículo sobre "*La arquitectura no debe ser funcional*").

Si, obviamente, Loos se integra en la corriente de los neo-clásicos (el orden, la línea, lo pulcro), es evidente que la historia de la arquitectura y el arte contemporáneos nos devuelve a una visión menos unilateral. Tanto el Arts & Crafts como la Bauhaus se dedicaron a diseñar todo lo que nos rodea, haciendo entrar el dibujo y el adorno en el hogar, ya no sólo del rico, sino de todo el mundo. Así el principio estético no obligatoriamente es relacionado con un lujo entendido este

concepto con una connotada cualidad de inaccesibilidad para la gran mayoría. Al contrario.

Los hoteles son un excelente ejemplo de aquello. Intentan proveer a sus clientes cierto lujo, aún cuando los principios de ahorro (en particular en las dimensiones de los cuartos) entran, en general ridículamente, en choque con la suntuosidad de las entradas y los pasillos.

Un diseñador de hoy, paradigmático de la relación entre belleza y uso cotidiano en todos los ámbitos, es, sin lugar a duda, Philippe Starck, quien diseñó objetos de cocina (el famoso exprimidor), vehículos, muebles, y hasta, precisamente, hoteles.

Por otra parte, enseñándonos, una vez más, cómo la arquitectura se trasciende a sí misma, y vive de lo no arquitectónico (la figura, los adornos, los motivos, el arte: el vitral, la herrería, el fresco, la pintura mural, la escultura, los jardines,...) tanto u más que de lo arquitectónico propiamente dicho (lo construido, el espacio de y entre las paredes), aún cuando pretende ser sólo lo segundo, pero que, en realidad, su propia demasiada simplicidad la vuelve realmente (más allá de equívocas teorización de lo feo y lo sencillo, de la arquitectura pura, funcional o de remesa - teorías que se han regado en el siglo XX y el inicio del XXI de Loos a las llamadas tendencias de la "*arquitectura tropical*" -), la vuelve (asu vez demasiada) barata, en la arquitectura contemporánea, sistematizada, simplificada, donde los materiales ya no definen la diferencia de calidad entre la choza y la casa rica, son, como ocurre en el

paradigmático Parly II, urbanización rica de los afueras del Suroeste de París, los árboles - y no las construcciones en sus materiales o en su diseño - que marcan la diferencia entre urbanización rica y pobre (o HLM: "*habitations à Loyer Modéré*").

Se puede entender como una nivelación hacia arriba que permite al pobre tener acceso a edificios de similar calidad que los ricos.

También revela dos problemáticas muy agudas de la arquitectura en general, y de la contemporánea en particular: a) la banalización de lo edilicio, que hace que, como lo critica Friedensreich Hundertwasser en sus *Manifiesto del enmohecimiento contra el racionalismo en la arquitectura* (1958) y *Manifiesto en pro de la alteración individual de los edificios* (1968: "*Volvamos a Loos. Es cierto que la decoración manida al uso era una mentira. Pero no un crimen. No por quitar aquella decoración las casas se volvieron más respetables. Loos tendría que haber sustituido aquella estéril decoración por vegetación. Pero no ocurrió así. El valoraba la línea recta, lo idéntico, lo liso. Ya tenemos lo liso. Todo resume lisura. Hasta Dios. Porque la línea recta es atea. La línea recta es la única línea no creativa. La única línea que no se presenta ante el hombre como la imagen de Dios. La línea recta es el verdadero instrumento del demonio. Quien la utiliza, contribuye a la ruina de la humanidad./ ¿Cómo será este*

fin? Ya hemos tenido un anticipo de lo que puede ser: entre diez y veinte psiquiatras en cada bloque de apartamento de Nueva York. Clínicas a rebosar, donde los enfermos no pueden ponerse bien, porque también las clínicas están construidas al estilo de Loos. Aumentan las enfermedades entre las personas encerradas en la esteril monotonía de las casas en hilera. Aparecen todo tipo de erupciones, úlceras, cánceres y muertes extrañas. Es imposible recuperarse en ese tipo de edificios. A pesar de la psiquiatría y de la seguridad social. El número de suicidios en la ciudades satélites van en aumento. Y los intentos de suicidio son incontrables. Hay mujeres que no pueden salir durante el día como los hombres. Podríamos pasar horas enumerando las miserias que empezaron con Loos. El nihilismo de los internados se expresa en la disminución del deseo de trabajar y en el descenso de la producción, lo cual pueden seguramente confirmar los psiquiatras y estadistas. Porque la infelicidad se puede cuantificar también cifras y dinero. Así, el daño causado por los métodos racionales de construcción sobrepasa con mucho el ahorro aparente que se haya conseguido. Esto proporciona la prueba de que los edificios racionales se vuelven criminales, si se dejan como son. Hoy estoy en contra de la producción en serie como tal. Desgraciadamente, seguimos necesitándola por ahotra. Pero dejar los objetos producidos en serie en el estado en

que llegan a nosotros, es un signo de descontento personal, la prueba de que uno es esclavo."), hay muy poca diversidad, para no decir ninguna en toda las manifestaciones más prácticas de las construcciones actuales, sin importar que se de para el pobre o el rico (por ende, se pierde, asimismo, lo que es la arquitectura histórica, o con futuro, potencial, valor patrimonial), en una triste mecanización de la producción arquitectónica y de los conjuntos urbanos; b) reivindica el hecho (no comprendido por inquilinos que vinieron a Parly II pagando más para disfrutar de espacios verdes, fuera de la *grisaille* de los edificios de las *banlieues pauvres*, pero que, molestos porque los árboles les hacían sombra, los mandaron a cortar, con la incomprensible pasividad de los ideadores originales del sitio - ya que así perdía valor -, y de los demás co-propietarios) de que, en la arquitectura, la mayoría de las veces son las áreas verdes (es decir, lo extra-arquitectónico) las que definen la belleza o lo agradable de un sitio (esto es cierto también de los claustros medievales, como de la Alhambra granadina, o de los palacios barrocos).

La arquitectura como metáfora musical

Si se ve *The Shining* (1980) de Stanley Kubrick, es claro que los grandes espacios de diseño repetido asombran y dan miedo.

El principio del CREDO (color ritmo equilibrio dirección orden), o la combinación más amplia de las reglas compositivas, que son varias y a menudo se extienden y rebotan entre sí (van de las leyes de: las simetrías axial y radial, la ley de la balanza, la ley de composición de masas, la uniformidad de masas, y la sección áurea, hasta largas enumeraciones incluyendo, por ej., plástica, equilibrio, armonía, peso, espacio, ritmo, proporción,...), no son suficientes (de ahí tal vez este su carácter que acabamos de evocar) para explicar correctamente el valor estético de la armonía.

Si comparamos la arquitectura con la música (lo que hicimos, en sentido de simbología histórica en nuestro libro: *Una Historia Moderna de la Arquitectura Siglos XII-XVIII*), llegaremos a vislumbrar las debilidades del planteamiento estético de la arquitectura contemporánea, en sus valores sin embargo más intrínsecos, que son el funcionalismo y el racionalismo.

La arquitectura contemporánea, en estos dos movimientos, que se volvieron escuela, y paradigma del diseño arquitectónico, por ende urbano, tienen ritmo. Es decir, no escapan, o no son ajenos, al intento estético (o de estetización) de la línea recta del edificio, mediante la repetición del mismo motivo, sea ventana, puerta, o balcones.

Así, podemos decir claramente que, como el rap, tiene ritmo. Pero también, al igual que el rap, sólo tiene una caja de ritmos, sin armonía.

El rap, a diferencia de la sinfonía clásica, no llega a crear acuerdos que se desarrollen, salvo cuando retoma algún riff de otro género, que viene a sustituir la ausencia melódica de la que este género padece absolutamente.

Es, así, tan ajeno al rap, el principio melódico, como lo es a la arquitectura racionalista-funcionalista.

De hecho, la secuencia crea repetición, no obligatoriamente armonía. Están, obviamente, conscientes de ello los arquitectos, cuando, para distinguir barrios y arrabales ricos de barrios y arrabales pobres agregan a los primeros, cuyos materiales y diseños son básicamente idénticos a los de los barrios pobres, árboles y vegetación, cuyo objetivo es esconder y diluir en el verdor ajeno a lo arquitectónico formas simplemente repetitivas, sin mayor atracción.

Quiten a Parly II, banlieue riche parisina del departamento de Yvelines (78) que contiene el primer Centro Comercial (CCPII) de Francia, sus árboles y flores, quedan edificios que recuerdan a las ciudades paupérrimas del departamento de Seine-Saint-Denis (93).

La monotonía (que, conste, no se identifica obligatoriamente con el monocromatismo) es lo que, por repetición burda de formas, crea estos ambientes urbanos de hoy, privados de variedad (lo que busca el ser humano). Pareciese que, porque, a nivel arquitectónico, es más fácil reproducir el mismo objeto, se quisiera, a nivel sociológico, reducir el gusto de nuestra especie a una reducción ideológica de su poder de imaginación, en la cual la repetición del mismo

modelo (no importa cuál), que le da el color a grandes conjuntos de arrabales (v. las películas de Tim Burton, en particular *Edward Scissorhands*, 1990), tendría que asimilarse a un bienestar prefabricado.

Si bien el diseño industrial para los objetos cotidianos tiene un fuerte interés y el poder de traer a cada uno el disfrute de muebles y objetos de arte a precio módico, la sociedad de venta por correspondencia y de Ikea llega, siempre, finalmente, a promover una sociedad monótono, no igualitaria, sino despersonalizada. No lo expresamos nosotros, sino los mismos artistas, de Kafka a Burton, pasando por Chaplin o Fritz Lang en *Metropolis* (1927).

Ahora, ¿qué sería una melodía arquitectónica o urbana? Seguramente pasa por la variedad de los edificios, marcados cada uno por su época y su estilo.

Tendría, como, en el artículo que le dedica, dice Panofsky que lo hace Vasari, o como lo plantea Le Corbusier y los CIAM en la Carta de Atenas de 1931, que verse en este caso el problema del respeto al patrimonio. Pensamos al caso paradigmático de la catedral de Saint-Denis, primera iglesia gótica, rodeada por edificios de inicios del s. XX. Pero, de igual forma, y peor aún, la reproducción supuestamente racional, en realidad de origen económico y meramente mercantil, propaga peor plaga: la resolución inmediata, a desprovecho del sentir y el alma más complejos y absolutos del ser humano.

Es visible en los proyectos nicaragienses, tanto de casas del pueblo (para los más pobres) como de casas de villas construidas por las consultorías más afamadas del país, que no contemplan sino una resolución inmediata, según

normas aplicadas en su mínima expresión, para una mayor velocidad constructiva. Lo que provoca, a menudo, contrasentidos: por ejemplo, construcción de casas para el pueblo cerca del Malecón de Managua, a orilla de una carretera muy transitada, sin espacio entre cada casa. Peligro y hacinamiento son entonces los regalos que, queriendo mejorar su vida, se le hace al pueblo.

Para poder construir similares casas, se derrumbaron los únicos edificios que habían sobrevivido al terremoto del año 1972. Otro daño, esta vez histórico y cultural, tanto a la memoria del pueblo, como a su capacidad a disfrutar de edificios, que, rehabilitados, hubieran sido estéticamente más agradables y de mayor carácter, sea que, como antes, en ellos se hubieran reubicadas las familias, sea que a dichos inmuebles se les hubiera atribuido otra función dentro del panorama urbano.

La cara de una ciudad, tanto para el transeúnte como para el turista, se da por su característica peculiar, la cual se adquiere gracias a los monumentos y los edificios más bellos y atrevidos que le dan su valor histórico y formal. El la Torre Eiffel de París, Big Ben en Londres, la Puerta de Brandemburgo en Berlín, el Parque Güell, la Sagrada Familia, las Casas Batlló y Milà de Barcelona, Chrysler Building de New York, la Estatua de la Libertad o las desaparecidas Torres Gemelas en Washington D.C.

Finalmente, otra prueba, esta vez, no de la conciencia que tienen los arquitectos de la ausencia estética de sus propuestas geométricas simples (comprobada por el hecho de que, en la misma y originaria Bauhaus, sintieron la necesidad

de adornar las mismas Casas de los Profesores con colores, revelando así, sin proponerselo, su poca fe en sus propios planteamientos acerca de la línea pura y los cuerpos perfectos, pero, a nivel formal, la repetición de figuras geométricas y voladizos inútiles, dentro de los mismos edificios lo confirma también), sino de la que de lo mismo tiene el pueblo se da por el hecho de que los pobladores inventaron los tags y los graffiti para solventar esta ausencia de belleza, y esta falta de colorido.

En un país como Nicaragua, donde este problema se decupla por ausencia de una idea arquitectónica detrás del cubo arquitectónico, y por la ausencia de pensamiento urbano en general, que validaría, aunque sumariamente, la repetición de un modelo de mala calidad, es aún peor, ya que los graffiti (como se puede comprobar en las paredes de la universidad UCA, central en la ciudad, o en los muros regalados por los sucesivos gobiernos a muralistas y graffiteros) se han oficializado, es decir, son encargados por las mismas autoridades, las cuales no parecen darse cuenta que, implícitamente, dan fe de que el racionalismo y el funcionalismo no son ni funcionales ni racionales, sino, simplemente, creaciones anti-humanas, que se quisieron imponer a la fuerza mediante teorías pseudo-matemáticas falsificadas por artistas y arquitectos necesitados de validar cierta ausencia de idea.

La arquitectura nicaragüense y lo simbólico

Lo simbólico se define como un ámbito virtual, que representa la interpretación que se hace una sociedad de los objetos reales, atribuyéndoles cualidades axiológicas o explicativas, denotativas o de memoria, de los que, en sí, carecen.

Los libros de emblemas modernos son una excelente ejemplificación de dicho fenómeno, al propone una explicación de cada atributo de las alegorías pictóricas, y una ilustración metafórica sentida a manera de moralización de cada sentimiento de alma.

Es común pensar que en la Nicaragua contemporánea, donde no se presenta a la vista arquitectura o trazado urbano pertinente, estas dos manifestaciones de la realidad social carecen de toda simbología, reduciéndose a la mera expresión de una resolución de necesidades inmediatas.

Esta carencia, a la vista de todos, implicó, curiosamente, un discurso no de despiste y de ganas de mejorar la situación, sino otro, fatalista y de conveniencia, según el cual, contrariamente a lo planteado por el sin embargo tan citado y alabado maestro Rubén Darío, se quiere creer que las cosas de país chiquito no tienen que mejorar (porque no pueden y/o no deben).

La respuesta más contundente a lo que consideramos como una falsificación del discurso, es la presencia, inmanente, dentro de la sociedad humana, de rasgos, inconscientes, de este simbolismo. Que, a pesar de los mismos que lo producen sin darse cuenta, tal como el Señor Jourdain hacía prosa sin saber, reivindica la apetencia permanente de la mente hacia las estrellas, por muy imposible que parezca alcanzarlas jamás. Para parafrasear a Jacques Brel, este deseo inagotable de la humanidad de levantarse y vivir en esta incómoda postura recta, no propia de ningún animal, aún mamífero, y de tocar el cielo imposible del Quijote, quien, aunque siempre vencido en su irrisorio, y hasta, reconozcámoslo, cansino combate contra lo inevitable, nunca abandona ni se agota.

En varios de nuestros anteriores trabajos hemos postulado dispositivos de simbolismo en la arquitectura nacional nicaragüense:

1. El recurso de las columna como elemento de evocación de la elegancia palacial en la entrada de viviendas y de lo institucional en la arquitectura de bancos y edificios públicos (artículo "*Columna*").
2. En este sentido, la evocación de la arquitectura suntuaria egipcio, concretamente de la entrada del Templo de Luxor, en el llamado edificio Pellas del BAC de la carretera Masaya (libro *Historia de la arquitectura contemporánea siglos XIX-XXI*). Que

tiene eco en la fachada gortescamente egipcio antigua del Casino Pharaohs, mala copia de Las Vegas, en la que la evocación palacial, presente en la entrada monumental del edificio Pellas, deja, como en el caso de la Pirámide del Louvre, paso a la representación del tesoro (en el Pharaohs las hipotéticas ganancias, en el Louvre las obras conservadas).

3. La utilización de los rótulos, afiches gigantescos como objetos de propaganda y adorno en una capital que no tiene ninguna edificación relevante desde el terremoto del que este año se celebra el cuarenta aniversario (artículo "*Publicidad*").
4. La desmultiplicación (en particular bajo la administración del gobierno de Arnoldo Alemán) de rotondas, desvirtuadas (porque Managua no tiene ningún punto focal edilicio ni monumental, a diferencia, en particular, de la Roma diseñada por Miguel Ángel y de la diseñado del Bernini) de su significado en la arquitectura de ciudades modernas desde el Renacimiento para fortalecer la ciudad vial de avenidas, con puntos focales eclesiásticos o civiles (según lo plantea Lewis Mumford en su obra *La ciudad en la historia*, 1961).

A estas muestras de simbolismo inconsciente, y hasta desubicada, sean por malinterpretación (caso de las rotondas),

uso abusivo e indiscriminado (caso de la columna), compensación y malgasto de un espacio urbano subutilizado (caso de la publicidad), queremos agregar otros tantos, para nosotros muy notables:

1. La presencia permanente en toda la Costa Pacífica de parques centrales, que no cumplen ninguna función real, ni de encuentro ciudadano (caso paradigmático del Parque Central de la antigua Managua), ni de fiestas municipales (a diferencia de aquellas manifestaciones decimonónicas de la pequeña y mediana burguesía de provincia que tanto disgustaba Rimbaud, a tal punto que de aquello en su ciudad natal nos dejó un famoso poema titulado: "*A la música*"). De hecho, es común que los edificios que encierran estos parques caigan en ruina, sin que el poder municipal (casos de Jinotepe, Masaya, y, obviamente, de la Managua post-terremoto) se conmueva absolutamente para nada.
2. El valor absolutamente simbólico que los dueños le otorgan a solares en un país, que es el segundo más pobre de todo el continente, razón por la que, en vez de buscar componer su propiedad o venderla a un precio accesible y razonable, prefieren, ahí también (y retoma de la misma temática que en el punto anterior) sin que se conmueva ninguna alcaldía o ministerio,

quitarle el techo, tirar al piso las paredes, y en la fachada poner con spray un número de teléfono y un S/V, esperando que alguien, seguramente un extranjero, les compre a precio de oro lo que ya no es, por su excesivo esmero en destruir su propio bien, que un poco de tierra baldía con pasmoso zacate medio creciendo contra los rayos potentes e inclemente del sol tropical.

3. Simbólicas también de una sociedad y de un planeamiento urbano que no sabe qué quiere ni por ende qué hacer para hacerlo bien, las esculturas urbanas, monumentos que oscilan entre un abstraccionismo sin sentido, cuya evocación no sólo no tiene punto en un país sin nada más que ofrecer (es decir, puede tener chiste una escultura de Niki de Saint Phalle, como la fuente Stravinsky de los autómatas, cotejándose con las antiguas Halles, el hipermoderno Centro Pompidou y la gótica iglesia Saint-Merri, igualmente tienen cierto sentido, derivativo, irónico, interesante, las esculturas objetuales del Minneapolis Sculpture Garden porque se integran a un conjunto urbano que vienen a dialectizar y reinterpretar desde lo chistoso, lo urbano, lo casual, lo vegetal, pero en una capital destruida, el punto es tan reducido como las pretensiones del Grupo Octubre de chocar al proletariado con su

teatro de vanguardia), pero que además parecen voladizos todavía no puestos esperando al albañil (mal realizados, inacabos), y una figuración peor realización aún (el distorsionado Bolívar con problemas de espalda de la UNI, la llamada sirena que no era ninguna, sino una mujer de pechos enormes tirada en el piso, la gorda, también desaparecida de la entrada del Mercado Oriental, etc.).

4. La insuficiencia y, por ende, insignificancia mayor del mobiliario urbano encargado por la alcaldía capitalina tiene, sin embargo, sentido, o por lo menos hace juego con otro fenómeno, de la propaganda barata y fácil de las empresas constructoras, cuando éstas ponen a sus urbanizaciones que realmente distan mucho de tener algo que ver con lo que ofrecen, en buen nicaragüense dándosela a creer y tomándonos el pelo: pensamos, en concreto, a la Villa Gaudí (que, evidentemente, sólo se emparenta con el célebre arquitecto modernista por el apellido que, abusivamente, algún ingenioso distraído se le robó), en el km 8.5 Carretera Masaya. Nombre pomposo para unas casas burdas que, ahí también, sin embargo hace eco al de una casa particular, de paredes de pycem y techo de zinc de dos aguas, que, quien sabe por qué, se autoproclama La Pagoda, km 9 Carretera Masaya.

5. En todo el mundo, pero aquí también han venido apareciendo materiales de repello que son falsas piedras, que pretenden imitar, en la textura discontinua y la rugosidad matérica, las que antiguamente servían para eregir de verdad las paredes, en particular de las casas norteamericanas de la Conquista del Lejano Oeste. De igual forma aparecieron repellos texturizados hechos por distintas marcas de pinturas. En ambos casos, se pretende compensar la falta de plasticidad o interés de las paredes plycem contemporáneas por la apariencia engañosa de lo que no ofrecen: la belleza tosca del material natural, cuya potencia evocadora parece ser arrolladora para la mente de los propietarios de casas. Nos preguntamos por qué ni ellos ni los arquitectos se deciden, mejor, de una vez por todas, a usar el material original, que, nos parece, no presentaría mayor costo que estas recreaciones inestables, y que no sirven sino para acumular costos de albañiles y de hechura. En esta misma idea, actúan según el mismo principio (como también las tiendas On the Run de la gasolinera Esso) de falsificación de la memoria que le hubiera dado una crisis de nervios a Proust intentando, ante su magdalena, recordar a la ciudad de Combray como *"un escenario de teatro... la casa, la ciudad, la Plaza donde me mandaban antes de almorzar, las*

calles donde iba de compras de la mañana a la noche y sin importar el tiempo que hacía, los caminos que agarrábamos...", las iglesias mormonas, directamente traídas prefabricadas, con sus techos de dos aguas, su falso campanario de yeso con aperturas ciegas (es decir, no tienen la apertura normal que debería tener un campanario, sino una evocación de aperturas pero del mismo material que no fue recortado, de hecho ¿para qué?, si al final no se prevee ponerle ninguna campana real), y sus paredes texturizadas de cerámicas a imitación de ladrillos.

6. La arquitectura nicaragüense tiene, asimismo, una componente muy peculiar, propia sin duda de una economía de necesidades, donde se hace sólo lo meramente necesario, y se pinta sólo lo que sabemos que la gente va a ver (como las mujeres que se pintan la cara pero se dejan un poblado pelo en los brazos, o los hombres que se dedican a muscular sus brazos teniendo la barriga panzona de tomar cervezas, si se nos permite hacer esta atrevida comparación biológica, pero al final el propio Rousseau en su discurso sobre economía de la *Enciclopedia* asemeja también la estructura social con el cuerpo humano): es, y lo vemos hasta en las casas de la colonial Granada, el hecho de que, mientras las fachadas son cuidadosamente mantenidas, repelladas y pintadas, los

lados quedan desnudos, viéndose los bloques o las piedras que componen las paredes, con sus excesos de cemento entre cada una. Es el caso, muy notable por la importancia cultural del edificio, sede de una ONG alemana, de la Casa de los Leones (también conocida como Casa de los Tres Mundos). Mismo principio es el uso (que igualmente presenta este mismo edificio) de columnatas en la cumbre de los techos, dejando creer que son casas de techos planos, cuando en realidad, esta otra reminiscencia de una arquitectura decimonónica europea esconde, detrás de sus elegantes serie de pilastras bajas el sempiterno e infaltable techo de dos aguas, con sus actuales cubierta ya ni siquiera de tejas, sino de sencillón zinc. Es el caso aquello no sólo de la Casa de los Leones, sino también otro edificio emblemático de la misma ciudad de Granada: la Casa Pellas del Parque Central.

7. Nadie tiene la razón absoluta, por lo menos nunca en la acción jurídica y política, por eso la teatralización de las cortes de justicia, de las asambleas, de los actos oficiales, sirven para distanciar mediante la teatralización al pueblo de sus autoridades, dándoles un estatuto aparte y alejado, como a los sacerdotes (v. nuestro artículo sobre "*Columna*") en los rituales religiosos. De ahí que podemos decir que, paradójica pero llamativamente, se incrementa el sentido

simbólico de los motivos de los edificios públicos en Nicaragua (bancos, palacios de justicia, administraciones, ministerios,...), por la misma debilidad de su estructura: es decir, ahí donde los edificios públicos suelen mostrarse imponentes y macisos, en nuestro país, son casas transformadas (en general alquiladas, por lo menos en el caso de los bancos), o construcciones a semejanza de las casas (básicamente galerones de dos aguas y techo bajo), que no inducen, si no fuera por las insignias del poder puestas en sus fachadas, a ver en dichas construcciones o casas algo particular relacionado con la oficialidad de su función. Por ende, despojados desde el inicio de la calidad arquitectónica mínima que les hacen representaciones del poder (en sentido literal: de la fuerza y la amplitud o extensión de los órganos que nos dirigen), son estos motivos, simbólicos en cuanto denotativos, del escudo nacional y las columnas mal hechas (o demasiado anchas o demasiado pequeñas) que, por sí solas, por ende con mayor fuerza remanente de evocación, llegan a representar lo que la escasez de recursos, la falta de visión estatal e insitucional, y la avaricia de las administraciones dejan a la imaginación del que ve o ingresa a sus instalaciones de bajo presupuesto.

8. Para terminar este recorrido en el genuino simbolismo de la arquitectura nacional, que comprueba la existencia de un sentido abstracto real, concreto por así decir, más allá de las disquisiciones de los arquitectos e ingenieros, citaremos las falsificaciones históricas, de las que citaremos el caso del hotel Alhambra, en el Parque Central de la misma Granada, objeto de estudio del Arq. Nelson Brown Barquero en el Módulo nicaragüense de junio 2012 de la Maestría Centroamericana en Conservación y Gestión del Patrimonio Cultural Para el Desarrollo: dicho edificio, originalmente casa colonial tradicional, fue, a mitad del siglo XX, bajo las nuevas propuestas de los arquitectos que habían estudiado afuera, reconstruida como un edificio art nouveau tardío (propio de la antigua Managua, y de muchos edificios de Jinotepe también). Pero, cuando se le restauró para hacerle hotel, se sobre-aplicó arbitrariamente a la estructura art nouveau del edificio elementos neo-clásicos, considerados, por los dueños y por la alcaldía, que no se opuso, más propios de una ciudad que, a la fuerza, tiene que demostrar para el turista curioso el rostro esperado, al igual que las citadas tiendas On the Run o las iglesias mormonas prefabricadas no podrían dejar de mostrar los falsos ladrillos sugestivos apresurados y

cómodos, desnaturalizados, de una arquitectura histórica real que, sí, tenía sentido.

Arquitectura y Función

Aunque parece redundar con algunos de nuestros textos anteriores, es un hecho de que sea central para nosotros la preocupación acerca de la forma en la arquitectura. Si consideramos el maximalismo o deconstructivismo de finales del siglo XX, vemos claramente que la función de los edificios, que parecen origami o papeles arrugados tirados en las calles, no tiene nada que ver con la forma que aparentan. De ahí que se disuelva la idea sullivaniana de que la forma sigue a la función.

Por otro lado, si intentáramos aceptar el presupuesto de que la arquitectura es ante todo funcional, ¿dónde entonces cabría poner, no sólo el maximalismo, sino el barroco, el rococó, pero también el churrigueresco, o el uso de elementos y motivos arquitectónicos en la mayoría de las épocas y estilos?

Esta preocupación tiene que ver con lo simbólico en la arquitectura, ya no en cuanto a qué es lo que ésta quiere representar, sino en cuanto a la arquitectura en sí como símbolo, entendido este concepto en este caso de manera amplia, es decir como problema y posibilidad.

De la misma manera que hemos demostrado en diversos trabajos anteriores (en particular: *Historia de la arquitectura contemporánea Siglo XIX-XXI*, 2008; y: *Sens et contexte du Carré noir sur fond blanc de Kazimir*

Malévitch: Un objet testimonial et argumentatif des avant-gardes dans leurs controverses avec l'art figuratif à propos des questions de composition formelle et colorimétrique, 2010; así como en *"Adolf Loos"*, contenido en *Le Néant dans la pensée contemporaine*, 2012) que la arquitectura representada en el cubo, mediante la desaparición palautina de todo motivo arquitectónico era una postura y un problema estético antes que funcional o económico (remitiéndonos en particular al uso ilógico y meramente estético y místico del cubo en la lápida diseñada para sí mismo por el propio Loos), la abundancia, o simplemente presencia de motivos arquitectónicos (es decir, de adornos) en los edificios desde y en todos los tiempos apunta hacia una *"función"* de la arquitectura no *"racional"* o *"funcional"*, es decir regida por el ahorro económico u de espacio, sino por la representación de algo, muchas veces simplemente el lujo que se puede ostentar cuando se tiene dinero, sea por deseo personal o político.

Podríamos negar la permanencia de lo estético en la arquitectura y limitarnos, como Loos, a considerarlo como una huella de salvajismo (lo que nos hiciera preguntar por qué vuelve en nuestra época, pero siempre cabe la posibilidad de verlo como un retroceso, además de como una respuesta generacional al movimiento anterior, constructivista), pero entonces nos encontraríamos ya no ante un problema de valor, es decir, axiológico, sino ante un problema lógico: justificar no

tanto la razón o falsedad de la propuesta racionalista sobre las demás (Hundertwasser en su discurso: "*Manifiesto del enmohecimiento contra el racionalismo en la arquitectura*", pronunciado en la Abadía de Seckau en el mediodía del 4 de Julio de 1958, pone de manifiesto, como en su posterior "*Manifiesto en pro de la alteración individual de los edificios*", los estragos del racionalismo, tales como la implementación de la tasa de suicidio y del malestar generalizado en la sociedad) que la esencia de lo arquitectónico por lo que nunca fue, o muy poco (lo racionalista y funcionalista) contra lo que siempre ha sido (lo adornado y extravagante), no sólo en el mundo de los arquitectos (quiénes, complacientemente, se plegaron a las normas y los límites de la sencillez de la línea recta y la redondez - por así decir - del cubo), sino en el mundo de los clientes de la arquitectura (quiénes, como mostramos en nuestro artículo: "*La arquitectura nicaragüense y lo simbólico*", de una u otra forma, siempre probaron volver a lo inútil, disfrazado, a la apariencia, el engaño, la distorsión, la disproporción y los elementos simbólicos del poder o el lujo, como lo es, de ambos, la columna, v. nuestro artículo homónimo).

Si ahora ponemos, entonces, a la inversa la propuesta que siempre se hace, vemos que la arquitectura tiene como función no ser ante todo funcional, sino representar. Basta con

citar su uso en los edificios de poder civil y religioso, en los castillos y palacios, hoteles particulares y hoteles de lujo, etc.

Dicho de otra forma, nadie que se lo pueda permitir (ni el propio arquitecto, a menos que, como Loos con su tumba, querrá demostrar algo *ad absurdum*) desea tener lo justo necesario y suficiente. Los políticos, los Estados, hasta los dictatoriales y hasta los socialistas, probaron una y otra vez esta necesidad de la arquitectura con fines monumentales (de la arquitectura soviética a la fascista y nazi, de la de la Revolución francesa a la de las revoluciones liberales americanas y de las dictaduras latinoamericanas, del París de Haussmann y de François Mitterrand a la Brasilia de Costa y Niemeyer, v. nuestros artículos sobre estas dos ciudades y su simbología del poder político y estatal, en particular en el diseño de sus respectivos trazados).

Hasta lo sencillo llega a ser un juego teatralizado para el noble y el arquitecto, como vemos en el Petit Trianon de Marie Antoinette, puesta en escena exquisita y totalmente rococó de la vida pastoral.

Desaprovechamiento de una ciudad destruida como poder de construir y experimentar

A poco de celebrarse el 40 aniversario del terremoto sufrido en 1972 por la capital nicaragüense, aparentemente, una ciudad destruida es un punto débil, pero en realidad, debería de ser el pretexto y el mejor lugar para experimentos que ciudades construidas, con sus monumentos y edificios históricos, sus grandes bulevares y sus conjuntos vivenciales, ya no permiten con tanta libertad.

Sin embargo, en la Managua post-terremoto, la ausencia de tejido urbano previo, ya que el condensado centro histórico fue destruido, fue pretexto para 3 fenómenos paralelos, de mismo efecto, que llegaron a crear una extensión no deseada y no deseable del panorama urbano capitalino:

Primero, las urbanizaciones espontáneas, de pobladores pobres.

Segundo, las urbanizaciones, con permisos de la alcaldía, realizadas sin ton ni son por urbanizadoras privadas, más interesadas en la ganancia inmediata que en el bienestar ciudadano. Así se llegó a crear, en la entrada de la Centroamérica (primer barrio de Managua, entrando por el Sur desde la carretera a Masaya y Granada), un hospital, llamado Hospital Central, al lado de una gasolinera.

Tercero, proyectos de urbanizaciones sociales, promovidas por el gobierno, que fueron dispuestas, aparentemente sin plan de ordonnancement general, y crecieron como hongos en cualquier lugar, con tal de resolver inmediatamente problemas complejos.

Lo que, visualmente, llegó a producir, por ejemplo, en la misma Carretera Masaya (también conocida por Paseo de la Unión Europea, pero que no es paseo, porque simple y sencillamente no hay acera, sino que se reduce a una mera carretera externa a la ciudad que se adentra, como una aguja, hasta el falso nuevo centro de la capital, falso nuevo centro porque ahí no se hallan más que dos universidades y un centro comercial, aunque lo rodean el cartel general de la policía, la Nueva Catedral, y el Consejo Supremo Electoral), una secuencia de tres edificios, desde la Plaza del Monumento a Alexis Argüello hacia MetroCentro: un hotel de casi una cuadra y cinco pisos (el Hilton Princess), de tipo inglés victoriano, un edificio cuadrangular forado por grandes azulejos a imitación de mármol verde, de apenas 4 metros de alto, y un exiguo edificio, mucho más pequeño que cualquiera de los dos otros, Corte Suprema de Justicia, de color tierra, y flacas columnas, muy lejos de evocar el poder de la Ley y el Orden.

Ilusoriamente, el reconocido arquitecto Osorio Peters propuso una Managua futura, muy similar en su diseño a las ciudades de ciencia ficción con algo de Brasilia, además que, básicamente sigue en su plan el perfil de la actual Managua (respectando en demasía el de la antigua Managua), aunque con un "monnoriel", suerte de tranvía aéreo.

No hubo jamás estudio serio del perfil de Managua y sus fallas, cómo actúan (y seguramente, tanto su sistema de fallas como las características consiguientes de sus temblores es muy particular, como lo es el de cualquier geografía respecto de las demás), para replantearse cómo y dónde reubicar los barrios de viviendas, las vías de tránsito de

máxima densidad, y las instituciones municipales y gubernamentales.

Lo muestra claramente el hecho de que el falso nuevo centro no es sino una extensión del antiguo centro, respectando su estructura lógica: así, entrando a Managua, a una avenida de este nuevo centro está en antiguo, conectado por los buses que van al mercado Oriental. El antiguo centro conservó la oficina central de correo, la asamblea y demás órganos de poder, como el Palacio presidencial y el Instituto (entiéndase Ministerio) de Cultura, cuyo edificio es también el de la Biblioteca Nacional.

La generalizada falta de consideración del material urbano como en proceso y como posibilidad permanente, se demuestra en la también ausencia de todo parque o arboreto real, siendo el de la UCA una muestra no significativa y no ordenada de algunos árboles en un espacio muy pequeño, sin ninguna propuesta de recorrido, al igual que lo es el arboreto nacional, que no es más que una franja enverjada, al lado de la Asamblea Nacional.

Tampoco hay espacios peatonales (v. nuestro artículo sobre "Sistema vial y peatonalidad en Managua"), y asimismo la ciudad no es sino un muestrario de rótulos publicitarios sin atractivo, a diferencia, por ej., de Las Vegas (aún con todo y su mal gusto global, v. nuestro artículo sobre "Publicidad").

San Rafael del Norte

San Rafael del Norte se caracteriza por dos realizaciones del sacerdote italiano Padre Odorico d'Andrea (1916-1990), franciscano llegado a Nicaragua en el 23 de agosto de 1953, destinado a la casa de Matagalpa, y que llega a San Rafael, donde se quedará hasta su muerte, el 12 de febrero del año siguiente.

Estas realizaciones son la Iglesia parroquial dedicada a San Rafael de la ciudad, cuya construcción inicia en 1957, y el Santuario, construido entre 1976 y 1980, Cerro Tepeyac, en homenaje a la aparición de la Virgen de Guadalupe de México (sobre este evento fundador v. Luis Lasso de la Vega, *Totlaconantzín Guadalupe in nican huei altepenahuac México Itocayocan Tepeyacac - El gran acontecimiento con que se le apareció la Señora Reina del cielo Santa María, nuestra querida Madre de Guadalupe, aquí cerca de la Ciudad de México, en el lugar nombrado Tepeyácac*, México, Imprenta de Juan Ruyz, 1649).

El programa iconográfico, realizado entre 1967 y 1968 por el artista austriaco Juan Fuchs Holl (quien fue también pintor de los cuadros de San Sebastián de Diriamba, los cuales sirvieron a encubrir las obras del maestro Rodrigo Peñalba para la misma iglesia) con temas alusivos a cada altar (en julio de 1967 se realizaron las pinturas: la Trinidad, la Virgen, San Rafael y los ángeles, de la cúpula, elevada ésta entre 1957 y 1959 por el maestro de obras Santiago Gutiérrez), propuesto por el Padre Odorico en su iglesia es muy revelador, tanto de su formación franciscana y la identidad que encontraba entre Cristo y San Francisco, como

de su devoción marial, y de la figura central en su discurso teológico de la Virgen en sus apariciones (Guadalupe/Lourdes), con enfoque hacia la Virgen de Guadalupe, venerada en Nicaragua (como también atestigua la iglesia Pío X de Bello Horizonte en Managua) por ser mesoamericana.

Por obvias razones económicas, la iglesia enmarca, lógicamente ya que debido al Padre Odorico, su programa iconográfico con técnicas del barroco italiano: pilastras y medias columnas de yeso pintadas para aparentar el efecto del marmol, y marcos de los frescos en *trompe-l'œil*.

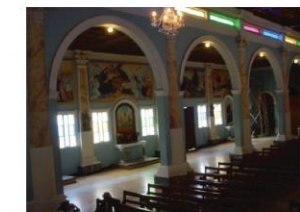
Las dos naves de la iglesia de San Rafael presentan una serie de imágenes en una secuencia que actúa tanto en línea rectilínea, de la entrada hasta el fondo, como en diálogo con las imágenes de los otros nichos sobre-ventanas de la nave opuesta. Reproducimos a continuación dicha secuencia: nave izquierda (NI): Tentación de Cristo por el Diablo en el desierto; seguido por la noche en el Monte de los Olivos; el Milagro de las rosas de la Virgen de Guadalupe y en medallón, debajo de esta última representación, la misma imagen de la Virgen de Guadalupe; la Anunciación; y finalmente San Francisco y los pescadores; terminando esta nave con una Virgen de Lourdes en su esculpida gruta. La nave derecha (ND), a su vez, de la entrada hasta el altar, presenta la secuencia siguiente: la recepción de los estigmas por San Francisco, en directa alusión iconográfica a Giotto en Asís; Transfiguración (en el fondo las 3 Marías) con elementos de Emaús (los personajes arrodillados del primer plano) y la conversión de San Pablo (el soldado romano); la Bajada de la Cruz, con debajo en medallón (haciendo frente al milagro de

las rosas y su propio medallón) el Juicio Final; lo que entendemos como un Triunfo de la Fe con la Virgen, San Francisco, símbolos de los evangelistas (león, buey), y un periodista contemporáneo; y finalmente la recepción de Cristo en San Rafael (nueva Jerusalén) con Odorico retratado como *pendant* de Cristo. Esta última imagen revela tanto, como hemos dicho, el espíritu altamente franciscano de Odorico de identificación con Cristo, mediante la intercesión de Francisco (lo que también en la iglesia revela la insistente figura de la Virgen de Guadalupe, en particular con el episodio central del milagro de las flores, acto que evoca lingüísticamente por lo menos las *Fioretti* franciscanas), como la inscripción del programa de Odorico en el muralismo contemporáneo mexicano e italiano (cuyo exponente en Nicaragua ha sido Sergio Michelini), en el uso del fresco y la integración de personajes contemporáneos para resaltar gestas mitificadas de figuras-símbolos.

Así se delinea este complejo y a la vez sencillo y bello programa: el creyente, al ingresar en la iglesia, todavía sufre los estragos de la Tentación (NI), la cual a su vez se redime y compensa por la experiencia vivida a semejanza de Cristo quien fortalece al cristiano en su camino, al igual que lo hace en los incunables (ND), es la experiencia mística de San Francisco. A la Tentación sigue el último paso, la aceptación como al final del *Ars moriendi* siendo el ingresar en la iglesia un abandono de sí mismo y un viaje hacia el corazón de Dios. Es (NI) la noche de Jesús en el Monte de los Olivos, prefiguración de su Transfiguración, que nos ofrece justamente Odorico en la nave opuesta. Al milagro de las rosas que sirvió para convencer de la presencia inmanente de la Virgen en

México, otra forma, paralela, y moderna, americana, de la Transfiguración en cuanto ésta también dio razón del carácter divino de Cristo, se asocia o contrapone la Bajada de la Cruz, que también hace secuencia cronológico en la NI con la Tentación y el Monte de los Olivos. Debajo de esta imagen de muerte de Cristo se opone su estatus de Dios y juez, es decir, al *Evangelio* sigue el *Apocalipsis*. La ND sigue a su vez, esta vez no cronológicamente sino tipológicamente, conforme la progresión paralela de los dos tipos de discursos en las iglesias bizantinas en particular, con la Anunciación, la cual entra en juego con el milagro de las rosas. También la Anunciación remite a los primeros momentos de la vida de Cristo, por comparación con su renacer y divinización después de la muerte que plantea la NI con el Juicio Final. Figuras sincréticas entre sí, la NI presenta, enfrente de la Anunciación, dentro de un discurso petrarquista muy comprensible de Odorico, italiano y franciscano, lo que leemos como un Triunfo de la Fe, con la Virgen y San Francisco, que en este sentido en todo nuestro recorrido en la iglesia es para nosotros un Virgilio que nos acompaña y nos identifica, como humano él al igual que nosotros, con Cristo-Dios. De la misma manera que Francisco es el que nos presenta ante Cristo, la Virgen de Guadalupe es la que, por ser americana, nos relaciona, como hipostasis mexicana, en tierra nicaragüense, con la intercesora principal del católico desde la edad media, más aún en este continente: la Virgen María. Sigue a este última prefiguración del Triunfo, la recepción de Cristo, con Odorico (ND), mientras en la otra nave es la virgen más reciente y europea, la de Lourdes, que nos acoge hacia el altar, después de la imagen de Francisco y los pescadores. La cual, además de identificarle con Cristo en

otro episodio concreto de su vida, y también asociar el santo de Asís con San Rafael quien es patrón de los pescadores, retoma el valor colonial de San Francisco como santo de los pescadores, que encontramos en Actopan, Oaxaca, Macaono, o isla de Margarita. También confunde la imagen del Santo de Asís con la de San Francisco de Padúa, quien en su encuentro con los peces del mar los insta a escuchar la palabra divina, lo de que son incapaces los habitantes de Rimini. Los *Fioretti* evocan cómo en varias ocasiones el santo de Asís de igual forma, cuando no logaba ser oído por los humanos sí lo era por los animales, oponiendo así los habitantes de Roma a las aves, y los de Agripoli a los peces (Richard Bergeron, “*Frère François et ses frères les animaux - Evocations*”, *Théologiques* 10/1, 2002, pp. 109-129). Episodio de los peces en el santo de Asís que, a su vez, devuelve al episodio bíblico de la resurrección de Cristo y la pesca milagrosa de 153 peces de Pedro (*Juan*, 21, 11), pesca cuya simbología remite, por numerología en guematria a la gloria del bien por la salvación general de todos los seres por Cristo (René Guyon, *Les évangiles des montées*, Marseilles, Garigues et Sentiers, 2006).



Imágenes del interior, los
motivos y parte del
programa iconográfico de la
Iglesia de San Rafael del
Norte, pinturas y vitrales